

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

Departamento de Arte III

Historia y Ciencias de la Musica



**SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN MELÓDICA EN LA
MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

David Fernández Durán

Bajo la dirección de la doctora
Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2009

- **ISBN: 978-84-692-7606-8**



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Arte III
Historia y Ciencias de la Música

Sistemas de organización melódica en la música tradicional española

David Fernández Durán

TESIS DOCTORAL

Dirigida por

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2008.



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Arte III
Historia y Ciencias de la Música

Sistemas de organización melódica en la música tradicional española

David Fernández Durán

TESIS DOCTORAL

Dirigida por

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2008.

Agradecimientos

No es fácil plasmar en unas pocas líneas la gratitud que debo a todas aquellas personas que de alguna forma u otra han ayudado a la elaboración de este trabajo: familiares y amigos, antiguos profesores, profesionales de la disciplina, personal de archivos y bibliotecas, informantes y en general a todas aquellas que han facilitado aunque fuera de forma indirecta, su consecución. Sería difícil, además, citarlas a todas sin el temor de incurrir en algunos olvidos y omisiones, pero por ello desde aquí quiero brindarles mi más sincero agradecimiento. Por otra parte se hace ineludible mencionar a quienes han estado más presentes, cuya aportación ha sido esencial y, en primer lugar, a Victoria Eli Rodríguez, pues con su guía ha sido posible la realización del mismo, no sólo por todo lo que supone la parte técnica, sino por su apoyo en el lado humano en los momentos más difíciles, siempre solícita y capaz de contagiar su gran optimismo y energía ante la dificultad. También, del Conservatorio Superior de Música de Madrid, han sido de especial ayuda tanto José Carlos José Gosálvez Lara, responsable de la biblioteca, quien me ha facilitado la localización de fuentes, como Emilio Rey García, catedrático de Etnomusicología, por el tiempo que me ha dedicado, cuyas sugerencias me han ayudado a disipar algunas dudas o, al contrario, a cuestionar ciertas afirmaciones.

Fundamental ha sido la aportación de Miguel Manzano Alonso, persona de una calidez humana excepcional, quien me hizo importantes sugerencias en la búsqueda y selección de áreas de trabajo, pero también facilitándome documentación y, sobre todo, en el intercambio de opiniones que mantuvimos, ayudándome enormemente con algunas ideas. Él fue también quien me puso en contacto con el profesor Marcelino Díez Martínez, sin quien el trabajo de campo habría sido tarea mucho más ardua, pues me recibió con los brazos abiertos y me presentó de inmediato a todos los posibles informantes, lo que supuso una reducción del tiempo de búsqueda y acercamiento que siempre precisa el investigador, además de facilitarme numerosísimos datos de todo tipo, tanto etnográficos como propiamente musicales, incluso, como gran amante de la naturaleza que es, me dio a conocer el entorno de su villa natal, Prioro, con los impresionantes paisajes que posee. Tampoco quiero dejar de mencionar, a la familia de Marcelino, en especial a su mujer Pilar, agradecer la paciencia de los protagonistas de las encuestas y, en general, a todos los vecinos del pueblo por su generosidad y cálida acogida, siempre dispuestos a ayudarme, colaborando sin excepción en toda información que buscaba. Me permitieron formar parte de todas sus costumbres como si de uno más se tratase haciendo que no me sintiese como un extraño.

Por último, dedico este trabajo a mi padre y mi tío, fallecidos con unos pocos meses de diferencia durante la realización del mismo, cuyas sensibilidades hacia el conocimiento y la ciencia, al arte en general y en particular a la música, fueron decisivas en mi elección de estudios y profesión.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
MODO Y ESCALA. TONALIDAD Y MODALIDAD	7
 1. TEORÍAS SOBRE LOS SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN MELÓDICA EN LA MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA	19
1.1. LOS PIONEROS	19
1.2. EDUARDO MARTÍNEZ TORNER	24
1.3. FRANCESC PUJOL	36
1.4. MANUEL GARCÍA MATOS	44
1.5. JOSEP CRIVILLÉ Y MIGUEL ÁNGEL PALACIOS	55
1.6. MIGUEL MANZANO: LOS SIETE MODOS DIATÓNICOS	70
1.7. ORÍGENES E INFLUENCIAS EN LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA	90
<i>Modos griegos y gregorianos</i>	90
<i>La polémica de la influencia árabe</i>	93
1.8. EL MODO DE MI	107
 2. LOS CANCIONEROS Y LOS SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN MELÓDICA	129
2.1. EL PAÍS VASCO Y NAVARRA	132
<i>Los Cancioneros vascos de Azkue y Donostia</i>	133
2.2. ARAGÓN	147
<i>La Colección de cantos populares de la provincia de Teruel de Miguel Arnaudas</i>	147
<i>El Cancionero musical de la provincia de Zaragoza de Ángel Mingote</i>	150
<i>El Cancionero popular de la provincia de Huesca de Juan José de Mur</i>	154
2.3. LA RIOJA	161
<i>El Cancionero popular de La Rioja de Bonifacio Gil</i>	161
2.4. CASTILLA LA MANCHA	168
<i>El Cancionero musical popular manchego de Pedro Echevarría</i>	169
<i>El Cancionero popular de la provincia de Cuenca de José Torralba</i>	178
<i>El Cancionero popular tradicional de Guadalajara de María Asunción Lizarazu</i>	188
2.5. LEVANTE	197
<i>El Cancionero musical de la provincia de Alicante de Salvador Seguí</i>	197
<i>El Cancionero musical de la provincia de Valencia de Salvador Seguí</i>	212
<i>El Cancionero musical de la provincia de Castellón de Salvador Seguí</i>	222
2.6. ISLAS CANARIAS	231
<i>Los Romanceros canarios de Maximiano Trapero y Lothar Siemens</i>	232
2.7. BALEARES	240
<i>El Cançoner musical de Mallorca de Josep Massot</i>	240
2.8. ANDALUCÍA	250
<i>Los Cantos populares españoles de Rodríguez Marín</i>	252
<i>El Cancionero popular de Jaén de María Dolores Torres</i>	255
<i>El Cancionero de los pueblos de Málaga de Miguel de los Ríos</i>	261
<i>El Romancerillo de Arcos de la Frontera de Virtudes Atero y Pedro Piñero</i>	263
<i>El Cancionero popular de la provincia de Granada de Germán Tejerizo y José Martín</i>	266
<i>Los Cantes campesinos de Jaén y Córdoba de Antonio y David Hurtado</i>	273
2.9. ASTURIAS	278

<i>El Cancionero musical de la lírica popular asturiana de Martínez Torner.....</i>	<i>278</i>
2.10. MADRID.....	287
<i>El cancionero popular de la provincia de Madrid de Manuel García Matos.....</i>	<i>287</i>
2.11. CASTILLA Y LEÓN.....	302
<i>El Cancionero segoviano de Agapito Marazuela.....</i>	<i>304</i>
<i>Ávila: Música y poesía popular de España y Portugal de Kurt Schindler.....</i>	<i>312</i>
<i>Las Páginas inéditas del cancionero de Salamanca de García Matos y Sánchez Fraile.....</i>	<i>318</i>
<i>El Romancero tradicional soriano de Luis Díaz Viana</i>	<i>328</i>
<i>El Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid</i>	<i>330</i>
<i>El Cancionero del Norte de Palencia de Joaquín Díaz.....</i>	<i>332</i>
<i>El Cancionero de folklore musical zamorano de Miguel Manzano</i>	<i>335</i>
<i>El Cancionero leonés de Miguel Manzano</i>	<i>343</i>
<i>El Cancionero popular de Burgos de Miguel Manzano.....</i>	<i>353</i>
2.12. GALICIA.....	364
<i>El Cancioneiro Popular Galego de Dorothé Schubarth</i>	<i>364</i>
2.13. CATALUÑA.....	380
<i>La Obra del Cançoner Popular de Catalunya</i>	<i>380</i>
<i>La Música tradicional catalana de Josep Crivillé</i>	<i>387</i>
2.14. CANTABRIA	392
<i>El Cancionero de Sixto Córdova y Oña.....</i>	<i>392</i>
2.15. EXTREMADURA.....	409
<i>La Lírica popular de la Alta Extremadura de García Matos.....</i>	<i>409</i>
<i>El Cancionero popular de Extremadura de Bonifacio Gil.....</i>	<i>419</i>
3. TRABAJO DE CAMPO.....	429
<i>Las rondas como objeto de estudio.....</i>	<i>430</i>
<i>Un reestudio en el cancionero de León.....</i>	<i>431</i>
<i>Las fuentes documentales.....</i>	<i>432</i>
<i>Un antecedente en el reestudio etnomusicológico.</i>	<i>433</i>
<i>La observación participante como método de estudio.</i>	<i>434</i>
<i>Plan del trabajo de campo</i>	<i>435</i>
3.1. PRIORO. APUNTES ETNOGRÁFICOS.....	436
3.2. LAS RONDAS EN PRIORO EN LA ACTUALIDAD.....	444
<i>Ronda del día 9 de agosto.....</i>	<i>444</i>
<i>Ronda en Morgovejo.....</i>	<i>452</i>
<i>Ronda de los niños</i>	<i>455</i>
<i>Ronda Mayor de las fiestas.....</i>	<i>458</i>
<i>Ronda de “pedir los quesos”</i>	<i>460</i>
<i>Transcripción y análisis.....</i>	<i>468</i>
CONCLUSIONES	487
BIBLIOGRAFÍA	509
ANEXO: LA REUNIÓN DE LOS MOZOS	519

Introducción

El análisis de la tonalidad en la música tradicional es un terreno complejo y una de las primeras cuestiones a la que han dedicado parte de su esfuerzo algunos de los más grandes folcloristas. Sin embargo, debido a la prioridad recopiladora de la disciplina en España, que se traduce en una ausencia de estudios reflexivos en general, en dicho campo no son abundantes las aportaciones y tampoco hay trabajos monográficos. El objeto de estudio de esta investigación refleja la diversidad de propuestas existentes derivadas de las muchas formas posibles de observar el fenómeno, ninguna de las cuales recoge toda la riqueza que han dado a entender. Además, siempre ha estado revestido de polémica, pues no en vano en los sistemas melódicos se han pretendido reconocer ascendencias, peculiaridades y distintivos étnicos en diversos niveles: nacionales, regionales y locales. Un caso paradigmático lo constituye el llamado *modo de mi*, al que se ha dado carta de naturaleza étnica como sistema modal español por excelencia, aglutinando una serie de modelos de entonación en los que se han observado rasgos de influencias históricas diversas, algunas no exentas de controversia, como las concernientes a la época de dominación árabe. Por otra parte, son escasas las contribuciones sobre el estado de las formas melódicas en las manifestaciones tradicionales que perviven en el presente, especialmente las de aquellos sistemas melódicos tenidos por más arcaizantes, salvo breves referencias reiteradas en numerosos autores a la progresiva “tonalización” que sufre el repertorio tradicional desde el siglo XX e incluso antes.

El presente trabajo pretende ser una aportación al estudio de las formas de organización melódica en la música popular de tradición oral española y sus fuentes. Se ha articulado en tres partes: la primera, bajo el título *Teorías sobre los sistemas de organización melódica en la música tradicional española*, recoge las más importantes teorías existentes sobre el tema. La segunda, *Los cancioneros y los sistemas de organización melódica*, fija la atención en las recopilaciones de música impresa, analizando, por un lado, la problemática que presentan como fuentes de estudio, y por otro los sistemas melódicos que contienen a partir de las teorías precedentes, con especial atención en el citado *modo de mi*, el más representativo de la tradición oral. En la tercera, *Trabajo de campo*, se examina la tonalidad y las formas melódicas dentro del estado actual de las manifestaciones folclóricas en un estudio de caso realizado en un trabajo de campo mediante la observación participante.

La primera parte es un estado de la cuestión crítico de las principales aportaciones realizadas sobre las formas de organización, modos y escalas en la música de tradición oral. Hemos situado de forma cronológica, en la medida de lo posible, cada una de las aportaciones examinadas, con el fin de contemplar la evolución en el pensamiento de los distintos autores, sus puntos en común y diferencias. Desde las primeras voces que surgen, más como una llamada de atención sobre la presencia de escalas diversas a las de la música “cultura” y como fuente de inspiración para la composición, entre las que destaca Felipe Pedrell en el opúsculo *Por nuestra música* (1891) y el *Cancionero musical popular español* (1917-1922), y Federico Olmeda en el *Folklore de Burgos* (1901); pasando por Eduardo Martínez Torner, con su sistematización de los tipos melódicos por medio de sus perfiles esquemáticos, en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920); los estudios monográficos incluidos en la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1926-1929); Manuel García Matos, con una primera tentativa de recoger todos los modelos escalísticos y los posibles sistemas melódicos en

evolución en su primera recopilación cacereña, la *Lírica popular de la alta Extremadura* (1944), modelo que sigue Josep Crivillé i Bargalló, como refleja la *Historia de la música española. 7: El folklore musical* (1983); Miguel Ángel Palacios Garoz, con su trabajo sobre los modos y sistemas, en la *Introducción a la música popular castellano y leonesa* (1984); para finalizar con las últimas aportaciones de la mano de Miguel Manzano Alonso en el *Cancionero leonés* (1988-1991) y el *Cancionero popular de Burgos* (2001-2007). Muchos autores introducen, junto a sus modelos y taxonomías de los sistemas de organización melódica, teorías sobre sus posibles influencias y orígenes, utilizando nomenclaturas definitorias, tales como los *modos griegos* o *greco-romanos*, *modos gregorianos* o *eclesiásticos* y los *modos árabigos* o *hispano-árabes*. A la luz de las diferentes aportaciones trazamos el estado de la cuestión, los orígenes, las teorías más difundidas y el alcance de las mismas a partir de la documentación existente. Por último, hemos centrado nuestra atención en el *modo de mi*, considerado como sistema modal emblemático en la música española y condensador de varios modelos de entonación, con nombres como las *escalas arábiga* y *arábiga menor* de García Matos, la *tonalidad andaluza* de Martínez Torner, las *gamas andaluza* y *española* de Josep Crivillé, las *escalas cromáticas* de Miguel Ángel Palacios, y otros como: *modo frigio*, *dórico*, *deuterus*, *tono oriental*, *tono oriental-menor* y *escala arábigo-andaluza*, unos diferentes y otros idénticos en los sonidos que contienen, unificados por José Antonio de Donostia en su artículo *El modo de mi en la canción popular española* (1946), donde son concebidos como un fenómeno modal único producto de la incidencia de alteraciones accidentales en algunos de los grados la octava diatónica *mi-mi*, parcial o completa, con numerosos seguidores y diversas aportaciones, destacando Miguel Manzano en su trabajos atrás citados.

En la segunda parte, por medio de las teorías en materia tonal examinadas, analizamos las fuentes cuya recogida ha priorizado la atención de la etnomusicología española: la recopilación de melodías populares en los cancioneros, a través de una selección de ediciones de todas las regiones españolas a excepción de las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla. El gran caudal de documentación existente hace necesaria una valoración detallada de dichas fuentes secundarias como objeto de estudio. Desde las aportaciones realizadas sobre la cuestión, de las que cabe señalar a Emilio Rey García en *Los libros de música tradicional en España* (2001), y en determinados aspectos parciales a Josep Martí i Pérez en *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (1996) y *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (2000), incidimos en sus diversas problemáticas y validez científica con la información que proporciona cada obra: cronología, metodología empleada, procesos de recopilación y selección, grafías y formas de transcripción, ordenación del material, datos contextuales y sobre la figura del informante, documentación adicional, datos etnográficos, estudios reflexivos -en especial sobre la tonalidad-, gestación y posibles influencias externas o particulares de tipo regionalista, étnicas o políticas y la preparación técnica y perfil de los recopiladores. Todo ello permite trazar un bosquejo de la historia de la recopilación de música tradicional en España por medio de sus contenidos, observando los puntos en común y diferencias entre las distintas obras examinadas, que especialmente evidencian las formas de articulación y sistemas de clasificación empleados.

La selección de cancioneros se detallará en cada apartado de la división por regiones, donde se incluye inicialmente un breve análisis de la producción realizada y las obras más destacadas. En dicha selección se priorizan obras con criterios científicos, de interés o especial importancia en la historia de la recopilación española, o en su defecto las existentes en función de la amplitud territorial y documental, hasta

completar cada una de las regiones españolas a excepción las ciudades autónomas del norte de África. Cada región es dividida según la documentación disponible, dependiendo de la existencia de cancioneros editados, pudiendo o no corresponder a las divisiones administrativas de Comunidades Autónomas y las diferentes provincias que comprendan. Aunque en la mayoría es así: Galicia, Cataluña, Asturias, Andalucía, Castilla la Mancha, Canarias, Baleares, Castilla y León, Cantabria, Extremadura, Aragón, Madrid y La Rioja, quedan unificados en un capítulo el País Vasco y Navarra por un lado, y Levante por otro, que comprende la Comunidad Valenciana y la Región de Murcia; hay menor documentación en las provincias de Andalucía, Castilla La Mancha y algunas islas de los archipiélagos de Canarias y Baleares; y más abundancia en provincias de Castilla y León, Galicia y Cataluña. El orden de exposición, detalladamente indicado al inicio, se realiza en orden creciente de presencia del *modo de mi* en las diferentes regiones, comenzando por el País Vasco y Navarra, y finalizando con Extremadura.

Tomando como punto de partida las teorías sobre las formas de organización melódica tratadas en la primera parte, incidimos en los posibles problemas y soluciones que plantean a través del estudio de la materia melódica recogida en los cancioneros. Por tanto no vamos a desarrollar un nuevo modelo de clasificación que se sumaría a los existentes, siendo más oportuno como aportación a dicho fenómeno ahondar, matizar y reflexionar sobre los ya establecidos.

Dentro del estudio de cada cancionero, primeramente analizamos y describimos la tonalidad desde una perspectiva general, reflejando los rasgos más definitorios, características de conjunto y detalles particulares o excepcionales. Partiendo de la teoría de la "tonalización" progresiva de los diferentes repertorios, a través de la cual la presencia de organizaciones modales o arcaizantes tiende a reducirse en el tiempo y nunca a la inversa, establecemos una división básica en dos grandes bloques: tonal o moderno y modal o arcaizante, para lo cual incluimos el epígrafe *Modo y escala. Tonalidad y modalidad*, donde tratamos la problemática de esta dicotomía. Con dicha división queremos proponer, a partir de los datos obtenidos en cada región, áreas comunes de persistencia de rasgos arcaizantes y de tonalización o renovación, que se manifiesten por encima de las diferencias cronológicas, tratando su evolución y posibles causas. Para ello tomamos como hipótesis inicial la influencia del empleo de instrumentos armónicos, las agrupaciones de rondallas y el desarrollo y proliferación de géneros que presentan dichos acompañamientos, especialmente en la jota de tipo aragonés.

A partir de las aportaciones sobre el *modo de mi* profundizamos en su estudio, extrayendo de cada cancionero los ejemplos hallados para obtener datos de carácter general. En función de dichos datos se comprobarán las teorías históricamente más difundidas sobre su origen y distribución. Como reflejan algunos de los nombres de escalas que reúne: *modo* o *gama andaluza*, *modo árabe*, *árabe-andaluz* o *escala oriental*, por una parte se le ha otorgado una paternidad andaluza y por otra, una determinante influencia árabe en su gestación, a partir de la teoría del arabista Julián Ribera y Tarragó, incluida principalmente en *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza* (1922) y *La música árabe medieval y su influencia en la española* (1927) seguida por Martínez Torner, García Matos y Josep Crivillé entre otros. Esta teoría, reconoce una cromatización de los modelos diatónicos preexistentes al contacto con la cultura árabe y una influencia de sur a norte. La distribución geográfica del *modo* desde el punto de vista cuantitativo permite observar y verificar ambas hipótesis.

Partiendo de la base de una difusión generalizada del *modo de mi*, con una presencia significativa en la música tradicional en general y, teniendo en cuenta la cantidad de cancioneros examinados y el caudal de datos a analizar, nos centramos únicamente en algunos aspectos de esta *modalidad* en su parte musical técnica, en concreto algunos elementos de la melodía que consideramos de relevancia. Tales son:

La interválica. La interválica máxima o amplitud de los registros sonoros en el número de grados de la escala partiendo de un eje en la sexta, el intervalo medio más frecuente. Búsqueda y análisis del intervalo de segunda aumentada, identificado por varios autores como signo inequívoco de la influencia árabe. Su distribución y funcionamiento puede aportar datos en esta dirección.

Ejes estructurales. Grados de peso, apoyo, cuerdas recitativas y en general, notas de especial relevancia en el discurso melódico, profundizando en el funcionamiento del *modo de mi* y de las formas de comportamiento de la melodía tradicional en general.

Entonaciones iniciales y finales. Grados de inicio y final de las melodías. Tipos de cadencias partiendo del modelo básico enunciado por Donostia en el tetracordo descendente *la-mi*, también llamado *cadencia andaluza* o *cadencia frigia*. Además de contribuir al estudio de los comportamientos melódicos, las fórmulas cadenciales revisten especial interés por ser un rasgo distintivo de la tonalidad considerada española, usada en infinitud de estilos.

Perfiles melódicos básicos. Tomando como punto de partida la reducción a modelos esquemáticos de Martínez Torner en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, búsqueda de perfiles recurrentes, modelos constantes o arquetipos melódicos en diferentes áreas de amplitud territorial.

Variaciones en la entonación. Tipos de alteraciones y comportamientos, la problemática de las entonaciones no temperadas y los llamados *diatonismos en evolución* de García Matos, *sistemas en evolución* o *ambiguos* de Miguel Manzano, o aquellos casos que presentan indicios de cambios o mixturas en los modelos de entonación, partiendo del *modo de mi*. Con esta información se pueden valorar las teorías sobre los procesos evolutivos presentes en la tradición, relacionadas o no con la impronta árabe.

Distribución por géneros y especies. Incidencia del *modo de mi* en los diferentes bloques establecidos en los cancioneros.

Con estos elementos se han analizado, a partir de las aportaciones observadas en la primera parte, posibles diferencias, rasgos distintivos y puntos en común del *modo de mi* con respecto a otros posibles modelos de entonación existentes en el conjunto del repertorio tradicional, sus géneros, naturaleza y justificación práctica.

Esta contribución se podría incluir en el estudio de la tonalidad desde un punto de vista histórico, amén de que sólo permite obtener resultados relativos teniendo en cuenta las fuentes secundarias en las que se fundamenta, la diversa naturaleza de las mismas, pero especialmente por estar basadas en una parte importante en repertorios que hemos denominado "pasivos", es decir, tomados de la memoria de los informantes fuera de los contextos donde tiene su seno. Por ello es necesario hacer un primer acercamiento a los modelos de entonación empleados en la actualidad y el estado de la tradición a través de los repertorios activos por medio de la realización de un trabajo de campo que ocupa la tercera parte del presente estudio. Dicho trabajo se basa en un estudio de caso: las rondas populares en la localidad de Prioro, al noreste de la provincia de León, cuyos aspectos metodológicos y técnicos, procedimientos y área de estudio serán detallados en dicha parte, limitándonos aquí a hacer algunas consideraciones esenciales y preguntas que queremos responder.

La costumbre de las rondas populares, como objeto de estudio, presenta un marco ideal para conocer el estado actual de la música tradicional, puesto que se trata de una práctica de gran importancia en la tradición como evidencian los cancioneros, colectiva, donde las pervivencias y los cambios son reflejados de manera inequívoca; además, está presente en los diversos grupos de edad de la sociedad tradicional: *niños*, *mozos* y *casados* o *vecinos*, con sus diferencias particulares y formas de organización, lo que nos da la oportunidad de estudiar en cada grupo los cambios acaecidos en la sociedad, contextos, repertorios activos, y profundizar en el conocimiento de uno de los géneros más prolíficos de toda la tradición oral española.

Los fundamentos metodológicos de este trabajo parten de la aplicación y técnicas propias del reestudio, por cuanto las canciones recogidas en las diferentes rondas son analizadas contrastando la información preexistente de otros trabajos: el *Cancionero popular de Prioro* de Marcelino Díez Martínez (2000), obra de carácter intensivo que recoge abundantísima documentación musical y prácticamente todo lo que pudimos oír en las rondas. Además, el *Cancionero leonés* de Miguel Manzano, años atrás incluye también algunas canciones en la propia localidad, aparte de documentar la zona y toda la provincia de forma más extensiva. Nuestra intención no ha sido la búsqueda deliberada de materiales y zonas inéditas, sino más bien lo contrario, nos interesaba no únicamente observar los cantos tal y como se cantan en el presente, sino poder constatar su posible evolución a través de la comparación con lo recopilado en otros trabajos. Pero, limitarnos a estudiar la música de las rondas de forma aislada sería una observación muy parcial de la realidad, pues ésta no es independiente de los cambios y evolución de la sociedad, con lo que hemos relacionado el estado actual de la tradición musical, a partir de los datos recabados sobre las prácticas en el pasado, con el presente de las manifestaciones que le sirven de soporte y dentro del contexto vital de sus protagonistas como aportación a esta cuestión. Tomando como objeto de estudio las rondas y por medio de la observación participante, podemos analizar cómo se articula esta práctica en distintos niveles: dentro del conjunto de prácticas tradicionales actuales y en especial de las fiestas patronales como marco condensador; en relación con el pasado, qué cambios se han producido o qué pervive en la actualidad; y en relación con los propios protagonistas, cómo se inserta dentro de las formas de vida actuales y las diferentes actitudes que presentan respecto a las rondas y las costumbres en general, partiendo de un antecedente en el reestudio, en el trabajo de Ramón Pelinski *Presencia del pasado en un cancionero castellonense* (1997), en los modelos de actitudes establecidos en: *amnesia selectiva*, *conservación*, *recuperación* y *reinvención*, pero aplicado a los grupos de edad de los protagonistas y sus respectivas rondas.

Sobre el repertorio musical recogido en las rondas son muchas las preguntas que cabe formular, pero hemos centrado nuestra atención sólo en algunos aspectos, de los que destacamos, la tonalidad y, en concreto, la pervivencia de entonaciones modales o rasgos arcaizantes y su posible evolución constatada por medio de la documentación preexistente; la difusión de las canciones, cuáles son exclusivas o cuáles pertenecen a lo que Miguel Manzano define como “canciones de la tierra”; su análisis en materia de comportamientos melódicos, en la forma, los textos literarios y, en especial, la presencia de rasgos diferenciadores o de “localismo” como contribución al estudio de la etnicidad a través de posibles marcas distintivas en la música. En cuanto a las interpretaciones, hemos aplicado un modelo experimental de análisis basado en el grado de intensidad de las mismas, cuáles son más coreadas, conocidas y del gusto de los intérpretes, para con ello trazar una posible previsión futura de los procesos de cambio en el repertorio por medio del estudio de los mecanismos de selección y discriminación natural. Finalmente, abordamos las diferencias existentes entre las actuaciones de los distintos grupos de

edad y la intervención de posibles “visitantes”, tanto desde el aspecto organizativo, grado de participación e implicación, como en los matices interpretativos.

Modo y escala. Tonalidad y modalidad

Es oportuno comenzar este trabajo con una reflexión sobre el significado de estos términos, dado que en el transcurso del mismo se van a emplear con profusión y aparecen en la literatura musicológica con significaciones o matizaciones varias. La separación del presente título en dos pares de conceptos, aparentemente relacionados entre ellos, se debe al contenido bipolar del presente apartado y cuya articulación se va a centrar en dos aspectos principales: la definición del concepto de *modo*, que como veremos, muchas veces es asociado al término *escala*; y la diferenciación entre *tonalidad* y *modalidad*, en referencia fundamentalmente a la discusión o distinción de las prácticas tonales (entendidas en sentido amplio) en función del tipo de repertorio y el período histórico, pero más concretamente, aplicado a la separación entre la música de la llamada “práctica común” (modos mayor y menor modernos) y la anterior a ésta.

En cuanto al primer par de términos, *modo* y *escala*, y en lo referente a la dimensión semántica, primeramente cabe destacar la ausencia de una clara definición de éstos dos, o dicho con más precisión, lo que se produce más frecuentemente es la falta de diferenciación clara entre ambos en mayor o menor grado, hasta el caso extremo de asociarse a un único concepto, algo que sucede con gran frecuencia aún en la actualidad. Evidentemente, la diferenciación es algo que se produce en función de una necesidad práctica y en función de esa necesidad se puede también hacer balance del estado de desarrollo y enfoques en los que se han empleado estos términos en diferentes contextos tanto teóricos como musicológicos.

La palabra *modo*, cuyo origen se encuentra en la palabra latina *modus* (medida, género, manera, forma), ha tenido varios significados musicales a lo largo de la historia. En general, siempre en relación con la ordenación de sonidos, escalas, melodías o intervalos, aunque también ha hecho referencia a la relación entre los valores de las notas y patrones rítmicos (modos rítmicos). Harold S. Powers distingue, así, estas tres posibles acepciones en la teoría de la música occidental: notación mensural, intervalo y escala o tipo melódico. La primera hace referencia a los llamados “modos rítmicos” de la teoría medieval; la segunda, también en la teoría medieval, en la asociación de la palabra “modo” con “intervalo” (tipos de intervalos dentro de un hexacordo); y la tercera, que es la que ha seguido empleándose hasta hoy y aquí nos interesa, se refiere a tipos de escala y tipos melódicos¹.

Existe una predominancia de usar *escala* y *modo* como sinónimos; esto se puede constatar por el mero hecho de que con gran frecuencia aparecen como palabras intercambiables sin más en las definiciones que nos ofrecen algunos diccionarios y enciclopedias de música para ambos términos:

En el *Diccionario de música* publicado por la editorial Anaya, tras definir *escala* como “serie de notas que suben o bajan en alturas sucesivas”, y al tratar de la *escala pitagórica* (la que se deduce a partir del círculo de quintas naturales) se indica lo siguiente:

Las siete notas de la escala pitagórica sirvieron de base a los modos griegos, que fueron adoptados por la música medieval y perduraron hasta el s. XVII. De ahí en adelante, solamente dos de los modos fueron considerados satisfactorios; estos dos modos, que han servido de base a casi toda la música compuesta desde el s. XVII hasta hoy, se llaman escala mayor y escala menor.²

¹ POWERS, Harold S.: “Mode”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001, vol. 16, págs. 775-777.

² *Diccionario de música*. Madrid: Anaya, 1985, pág. 125.

Aparte de las incorrecciones que se observan en el contenido, se encuentran mezcladas las palabras *modo* y *escala*, puesto que ambas se refieren a ordenación interválica y de hecho, la definición de *modo* que propone esta obra es: “Formas de ordenación interválica sobre la escala diatónica de lo que en el sistema tonal son las notas naturales (...).”³

En el *Diccionario de música clásica* de la editorial *Salvat*, a pesar de la advertencia que hace en la ambigüedad del uso de ambos términos la diferencia no queda clara, pues en la palabra *escala* aparece lo siguiente:

Serie de sonidos musicales ordenados de grave a agudo (sentido ascendente), y a veces en sentido contrario (descendente). Hay que distinguir en cada escala los sonidos de que consta, los intervalos sucesivos y sus extremos, generalmente delimitados por un mismo sonido a una octava. El modo al que pertenece una escala es su distribución interválica, en abstracto, que puede transponerse sobre cualquier sonido: impropriamente se hacen sinónimos modo y escala. Para determinar, pues, una escala, basta con saber de antemano el modo y el nombre de su sonido de origen y límite.⁴

De hecho, como definición de palabra *modo* figura lo siguiente: “Sucesión de tonos y semitonos dispuestos de manera determinada de tónica a tónica y que se repite en todas las octavas.”⁵

Algo similar sucede también en el *Diccionario de música* de la editorial *Vox*, pues tras definir *escala* como: “Sucesión de sonidos, ascendente o descendente, que guardan una relación proporcional de frecuencias respecto del sonido o nota base y que constituye el fundamento de un sistema musical.”, se emplea para el término *modo* lo siguiente: “Es la manera en que se suceden los sonidos dentro de una escala: o lo que es lo mismo, la respectiva alternancia de tonos y semitonos. Así pues, hay tantos modos como notas en la escala natural...”⁶

En otros diccionarios la definición del término *modo* se reduce a una descripción de los llamados modos griegos y gregorianos⁷.

Más acertada se halla la definición de *modo* en el *Diccionario de la música* editado por *Akal/Grove*, que tras enumerarse los significados que Powers presenta en la música occidental, se señala lo siguiente:

En su significado más usual, “modo” designa la escala o la selección de notas utilizadas como base para una composición; esta selección tiene implicaciones sobre donde acabarán las melodías, las formas que pueden adoptar y (de acuerdo con la teoría medieval) el carácter expresivo de una pieza.⁸

En la definición empleada en la *Encyclopédie de la Musique* (de la colección *Encyclopédies D`aujourd`hui*), se observa con más claridad la amplitud de significados que engloba el término modalité:

Terme utilisé dans la théorie musicale occidentale, et par extension, dans d`autres cultures anciennes et orientales (grecque, indienne, chinoise, arabe, etc.) pour caractériser un système particulier d`organisation des intervalles adapté à la pratique musicale. La

³ *Diccionario de música* Anaya, pág. 241.

⁴ *Diccionario de música clásica*. Madrid: Salvat, 2000, pág. 103.

⁵ *Ibidem*, pág. 305.

⁶ *Gran Vox. Diccionario de música*. Barcelona: Biblograf, 1999, págs. 117 y 204.

⁷ Ver por ejemplo *mode* en *The Oxford Companion to Music*. London: Oxford University Press, 1978, págs. 649-653.

⁸ *Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid: Akal, 2000, pág. 623.

codification de ce système en forme d'échelle vient de la théorie médiévale, qui le définit avec le terme de *mode*...⁹

Refiriéndose a la realidad existente, en cuanto a la amplitud del término, aparece la palabra *modo* descrita en el *Diccionario Harvard de la música*:

Cualquiera de una serie de conceptos vagamente conectados y utilizados en el estudio y clasificación tanto de las escalas como de las melodías. El término suele restringirse a tipos de escala definidos como colecciones de notas ordenadas de la más grave a la más aguda, cada una de las cuales contiene una nota que se considera como central. En otro extremo, algunos conceptos de modo resaltan los tipos melódicos; un modo dado se define principalmente por medio de elementos melódicos característicos. Otros conceptos de modo se sitúan entre estos dos extremos. No hay un sólo concepto que abarque de manera útil todo lo que se ha querido dar a entender con el término a lo largo de la historia de la música occidental, así como lo que quiere decirse con los términos asociados con la música no occidental que se han traducido en una y otra época como modo.¹⁰

En relación con esa amplitud de significados, y volviendo a la exposición de Harold Powers¹¹, este autor señala que es conveniente distinguir el uso del término *modo* (dentro del sentido escala-melodía) como concepto de la teoría occidental y su moderno uso en la musicología, éste último más amplio, sobre todo a raíz del estudio de otras culturas. Dentro de la teoría distingue a su vez tres etapas históricas diferenciables: las correspondientes al canto gregoriano, la polifonía renacentista y la armonía tonal (s. XVII a s. XIX). En todas éstas, se enfatiza un uso clasificatorio y relación directa con el término *escala*, aunque en determinadas fases del medievo y renacimiento se relaciona con aspectos melódicos y motivicos. Pero es realmente a partir del siglo XX cuando se han incluido, tanto características melódicas como tipos de escalas por igual, aunque como se puede constatar en algunos de los ejemplos anteriores, sigue pesando parte de la tradición teórica. También, y más adelante, se podrá observar este peso en gran parte de las teorías clasificatorias sobre los tipos melódicos en la música tradicional española.

Dependiendo del contexto musical y cultural podemos encontrar una inclinación hacia la dualidad semántica escala-tipo melódico; aunque, en cuanto al último de ambos, se suele hablar de modelo melódico pero nunca de melodía fija. Powers señala que encontramos esta dualidad de contenidos en la relación teoría-práctica, en la oposición “de lo general a lo específico”:

When modes (or their equivalents) are construed as primarily scalar, they tend to be used for classifying, for grouping musical entities into ideal categories. When the melodic aspects of modality are its predominant features, then the modes are seen as a guides and norms for composition or improvisation.¹²

⁹ *Encyclopédie de la Musique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992, pág. 502. "Término utilizado en la teoría musical occidental, y por extensión, en otras culturas antiguas y orientales (griega, india, china, árabe, etc.) por caracterizar un sistema particular de organización de los intervalos adaptado a la práctica musical. La codificación de ese sistema en forma de escala viene de la teoría medieval que lo definió con el término *modo* ».

¹⁰ *Diccionario Harvard de la música*. Madrid: Alianza, 1997, pág. 661.

¹¹ POWERS, Harold H: Op. cit.

¹² “Cuando los modos (o sus equivalentes) tienden a ser usados principalmente como escalas, tienden al uso de clasificación, agrupando entidades musicales en categorías ideales. Cuando los aspectos melódicos de la modalidad son las características principales, los modos son vistos como normas y guías para la composición y la improvisación.” Ibidem, pág. 776.

Esta oposición entre “categorías tonales” (escalas) y “tipos melódicos” puede presentarse en multitud de estados intermedios que de forma general podrían definirse con el término de “estructuras metamelódicas”¹³.

Al observar el mayor número de propiedades musicales es necesario poner en conjunción los dos extremos, clasificación tonal y funcional, y de esta forma se puede describir el fenómeno desde perspectivas más amplias, teniendo en cuenta así los aspectos culturales. En este sentido se manifestó ya Winnington-Ingram:

Mode may be defined as the epitome of stylized song, of song stylized in a particular district or people or occupation; and it draws its character partly from associations contracted in its native home, reinforced perhaps by the sanctions of mythology. This is true of the Chinese *tyao*, the Indian *rag*, and the Arabian *maqam*; and probably of the ancient Greek *harmonia*.¹⁴

En relación con la música de tradición oral occidental desde las primeras clasificaciones también se ha utilizado el término “modo” para indicar únicamente una escala determinada. Así, por ejemplo, una pieza tradicional que discurriese dentro de la escala diatónica de *mi*, escala que es atribuida al *modo dórico* griego y que posee el *tercer modo* gregoriano también, se han identificado y asociado únicamente por el hecho de presentar una misma base tonal, (que además se encuentra en otras culturas), y de esta manera se han utilizado en la clasificación de repertorios tradicionales los nombres griegos y eclesiásticos. La observación exclusiva de esta parte del fenómeno melódico produce este tipo de resultados tan parciales en cualquier repertorio en el que se aplique, al dejarse de lado aspectos fundamentales de la naturaleza melódica en su conjunto. Pero también, esto llevado al extremo contrario, es decir, al estudio minucioso de las peculiaridades de la melodía, haría posible afirmar que existe un modo por cada pieza, como dice Eugène Cardine, quien añade que en tal caso es más correcto hablar de “familias de modos”, refiriéndose al repertorio del canto gregoriano.¹⁵

Así, una pieza del repertorio tradicional no debería ser catalogada exclusivamente porque emplee la escala formada sobre la octava diatónica *sol-sol*, la misma que una pieza del repertorio gregoriano (*modo VII*), pues es evidente que ambas actúan de forma muy diferente melódicamente excluyendo, evidentemente, los casos concretos de influencia modal clara. Se diferencian ambas, pues, en el “modo” de utilización de los mismos elementos, y por tanto su resultado sonoro es diverso al emplear fórmulas y giros melódicos diferentes y propios en ambos casos, como se puede observar en los dos ejemplos siguientes:

¹³ PERLMAN, Marc: “The Social Meanings of Modal Practices: Status, Gender, History, and Pathet in Central Javanese Music”. En *Ethnomusicology*, vol. 41 n° 1, 1998, pág. 46.

¹⁴ Modo puede ser definido como el esquema de una pieza estilizada, de una pieza estilizada en un determinado lugar, grupo u ocupación; y extrae su carácter parcialmente de asociaciones nativas propias, reforzadas quizá por la intervención de la mitología. Esto es así en el caso del *tyao* chino, *raga* de la India, y del *maqam* árabe, y probablemente para la *harmonia* de la antigua Grecia. WINNINGTON-INGRAM, Reginald P.: *Mode in Ancient Greek Music*. Amsterdam: Adolf H. Hakkert, 1968, pág. 3.

¹⁵ Ver: CARDINE, Eugène: *Première année de chant grégorien*. Solesmes: Institut Pontifical de Musique Sacrée, 1970, pág. 36.

(Cancionero popular del folklore zamorano de Miguel Manzano Alonso, pág. 205)

A los quintos los llevan este año Toro

332



Me gus- ta vi- vir en To- ro aun- que me mue- ra de frí- o por
ver a las to- re- sa- nas su- bir y ba- jar al rí- o. A los quin- tos los llevan es-
te a- ño, que- ra Dios que no lleven a mi a- mo, que me tie- ne o- fre- ci- do u- nas
me- dias, si lo lle- van me que- do sin e- llas.

(Aleluya del *tempos per annum* Hebdomada XXIII. Graduale Triplex pag.334)

Ps. 101, 2

VII

A E 346



Lle- lú- ia.
Dó- mi- ne, ex- áu- di o- ra- ti- ó- nem
me- am, et clá- mor me- us ad te vé- ni- at.

Es por lo tanto útil esa distinción clara entre ambos conceptos (modo-escala) a la hora de la clasificación y estudio de cualquier repertorio. Una escala puede ser tomada como la base de identificación de sonidos es decir, los elementos sonoros que entran en juego en una determinada pieza o su "núcleo modal" y un modo, además, la forma específica de combinación de esos elementos.

Se ha apuntado que la revisión del significado que aparece en la moderna musicología, en buena parte es a raíz de los estudios realizados sobre otras culturas musicales, ya que el término *modo* (su traducción) no es en absoluto exclusivo de la "música occidental" pues aparece en otras teorías musicales, si bien, con matizaciones varias. Precisamente este es uno de los aspectos, el melódico, que más ha preocupado a los teóricos de culturas de tradición literaria, algunas con tradiciones milenarias. Así por ejemplo, en la teoría musical clásica islámica los *maqamat* o *dastgah* no son sólo escalas en el sentido estricto del término, si no que dependen también de factores tales como las fórmulas melódicas, curvas y acentos tonales¹⁶. Otro tanto sucede con los *raga* indostánicos, que pueden definirse como una fórmula melódica y de escala, es decir, son a su vez la escala básica y la estructura melódica básica. En teoría pueden existir miles,

¹⁶ MALM, William P.: *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza, 1985, pág. 91.

aunque, en las prácticas indostana y karnática actualmente hay descritos unos 50 *raga* más frecuentes. Los teóricos de la India, dada la enorme cantidad de éstos, tienden a agruparlos por familias atendiendo a sus similitudes¹⁷.

Este alto grado de importancia de los aspectos melódicos en estas teorías es evidentemente fruto de las prácticas musicales en las que predomina la monodia, en general, sobre el desarrollo de las construcciones polifónicas que han dominado en Occidente. A la hora de hacer estudios comparativos de carácter transcultural se deben de tener en cuenta todos los significados que encierra el término *modo* o sus equivalentes, y no reducirlos, como sucede en ocasiones, únicamente a escalas como evidencia o ejemplo de posible enculturación, más sabiendo que éstas últimas coinciden en numerosas ocasiones en diversos “modos” dentro de la misma cultura, e incluso entre varias¹⁸. En el capítulo correspondiente a las influencias culturales en la tradición oral española podremos observar la tradición de entender modo como escala aplicado a otras culturas, en concreto la árabe.

Sobre la preeminencia de emplear *modo* como sinónimo de *escala*, en cierta medida es el resultado de una práctica que surge a partir del nacimiento y desarrollo de la polifonía en Occidente y la necesidad que imponen las relaciones armónicas cada vez más complejas y precisas, lo que ha podido producir una reducción en materia melódica de algunos elementos sonoros más sutiles tales como los intervalos atemperados y la multitud comportamientos melódicos derivados de ellos.

Hay otros factores que han podido contribuir a esto, como el error mantenido históricamente de traducir y entender los *modos griegos* como simples escalas, y traducirse ya desde la Antigüedad tardía el término *tono* (especies de octava o *tonoi*) por la palabra latina *modus*, asociando directamente el repertorio gregoriano con aquel, cuando probablemente la palabra equivalente fuese *harmonia*.

A la polivalencia de significados que ofrece la palabra *modo* a lo largo de la historia de la música occidental, hemos de añadir la que se establece a partir del romanticismo, y que se ha mantenido como parte de su significado moderno, pues ya a principios del siglo XIX se usa para referirse a las escalas mayor y menor de la música académica: *modo mayor* y *modo menor*. El resto de posibles significados anteriores se redujeron para designar únicamente a las antiguas escalas griegas (asociadas a las litúrgicas). Posiblemente esta nueva dualidad de significados llevó a la creencia de que las escalas mayor y menor habían surgido como una síntesis de las diversas escalas antiguas¹⁹. Ante la inevitable confusión de un término que hace referencia indistintamente a escalas antiguas y modernas se comenzaron a utilizar para su distinción las palabras “modalidad” y “tonalidad” respectivamente desde principios del siglo XIX en la literatura científica, en función de la necesidad de distinción de repertorios en su base epistemológica²⁰. Así, la “antigüedad” como valor intrínseco propio de la estética romántica influyó decisivamente en los inicios de la musicología, en la necesidad de un modelo que distinguiese repertorios más o menos antiguos. Estas fronteras establecidas pueden resultar como un artificio que muchas veces no se corresponde con la realidad. Sucede tanto en las “músicas cultas” como en las de tipo tradicional, así como en la

¹⁷ MALM, William P.: Op. cit., pág. 112.

¹⁸ Son varios, por ejemplo, los *raga*, *maqam* y *dastgah* que coinciden en la organización tonal. Por ejemplo: *bilawal* en La India corresponde a los sonidos de la escala mayor occidental, siendo la misma que en el sistema persa *mahur* y *rastpanjgah*, o los *maqamat shawq afza* y *ajam*,

¹⁹ Koch en su *Musikalisches Lexicon* (1802) explica que los modernos modos descienden de los antiguos modos jónico y eolio. Citado en POWERS Harold H: Op. cit., pág. 823.

²⁰ En concreto, el término “tonalidad” fue usado por primera vez por Choron en 1810 para describir y diferenciar la organización armónica de la música moderna (*tonalité moderne*) frente a la música anterior (*tonalité antique*).

relación entre ambas; además de que dichas fronteras discriminan las fases de procesos de transición que a veces corresponden a largos períodos de la historia. Tal es el caso de la etapa correspondiente al renacimiento cuya base tonal se encuentra a caballo entre las llamadas *tonalidad* y *modalidad*.

En la mayoría de los diccionarios consultados, el término *tonalidad* es articulado en torno a la descripción y diferenciación de la música de la llamada “práctica común”, pero en su definición inicial suele contemplarse como una organización de sonidos alrededor de uno básico o tónica. Estas dos interpretaciones, con todas las posibles matizaciones, han sido categorizadas por Brian Hyer²¹ en dos tipos fundamentales: como adjetivo y como sustantivo. Como adjetivo el término comprende la “sistemática organización del fenómeno de la jerarquía sonora en torno a un centro tonal”. En este sentido es aplicable a cualquier manifestación musical organizada sea occidental o no, como por ejemplo: *slendro* y *pelog*, *raga*, *maqam*, junto con los *modos griegos*, *eclesiásticos*, etc. (que no debe confundirse con *modo*) y, por tanto, es sinónimo de *escala*. Como sustantivo, hace referencia al discurso en torno a la práctica tonal (normalmente establecida entre 1600-1910) del sistema bimodal moderno, referido tanto a los comportamientos armónicos como melódicos (en este último sentido se aproxima al término *modo*) y su relación. En lo referente a la música de tradición oral y su clasificación resulta de interés esta última acepción, especialmente a los criterios expuestos para poder catalogar y distinguir la “música tonal” de la “música modal”, pues se trata de uno de los pilares donde se sustenta la determinación del supuesto abolengo y datación en general del repertorio musical tradicional (de forma básica, en antiguo y moderno). Tal distinción en dos bloques se observa en la gran mayoría de trabajos sobre la clasificación de la melodía folclórica en España. Ya desde las primeras recopilaciones y trabajos de interés científico se puede presenciar una llamada de atención sobre una parte importante del repertorio melódico actuando de forma diferente a la establecida como propia de la melodía tonal.

Es, por tanto, de sumo interés conocer los criterios que permiten establecer la posibilidad de distinción entre “lo modal” y “lo tonal”. En la teoría equivale a presenciar la descripción detallada del sistema tonal y sus reglas, contra lo que se opone la laxitud y falta de definición de sistemas anteriores, o lo que es lo mismo, lo que no se adapta al sistema tonal no pertenece a éste y, por lo tanto, es *modal* (o de transición). En lo relativo a la concreción de esas características propias de la “música tonal” el principal elemento sobre el que se concentra en su mayor parte la teoría es la cuestión armónica (relegando otros fenómenos como el registro, textura, dinámicas, etc.). De ésta se derivan también los comportamientos melódicos. Tal criterio se basa en la descripción de una jerarquía de acordes a los que se asocian unas determinadas “funciones”,²² sustentadas en virtud de una extensa retórica, como explicación a la producción de determinados gestos melódicos, fórmulas cadenciales, sucesiones de intervalos, acordes y estratificaciones de las alturas vocales. Pero este intento de racionalización de comportamientos específicos se basa fundamentalmente en metáforas e imágenes en la tentativa de atribuir al fenómeno tonal cualidades propias de fenómenos naturales en forma de leyes o principios (tendencia iniciada por Rameau). De ahí que en ocasiones se compare con leyes físicas como las que explican los movimientos de los planetas o incluso con comportamientos sociales (en términos de jerarquías y poderes establecidos) en un trasfondo “animista” del fenómeno. Tales leyes pueden entenderse, en parte, como una forma de regulación y conservación de un

²¹ Ver "Tonality" en *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001, vol. 25, págs. 583-594.

²² Este término fue acuñado por primera vez por H. Riemann en 1893 en su *Vereinfachte Harmonielehre*.

determinado producto cultural por medio de normas establecidas. En este último sentido se manifiesta Brian Hyer:

Most if not all tonal theories recognize that tonal phenomena are not static and motionless, but rather possess (or seem to possess) dynamic qualities that, however crucial to musical experience, resist causal explanation and are better understood in cultural terms.²³

En lo que respecta al comportamiento melódico de la música tonal, y al observarse como dependiente de las reglas armónicas, éste queda a su vez establecido como parte integrante de sus “leyes de atracción”, de tal manera que se describe en función de relaciones jerárquicas entre las notas de la escala y tendencias naturales en forma de “resoluciones” (el cuarto grado hacia el tercero, el séptimo hacia la tónica, etc.) o de reposo (cuyo elemento fundamental es la tónica seguido del tercer grado) y relacionadas con los conceptos de consonancia y disonancia. Sin embargo, son incontables los ejemplos de melodías creadas en el seno de la práctica tonal que escapan más o menos a estas reglas establecidas, y al contrario, son muchos los casos de ejemplos anteriores al establecimiento de la tonalidad moderna que se pueden adaptar perfectamente a dichas normas.

Con esta reflexión se ha querido poner de manifiesto la fragilidad que posee en su base la diferenciación objetiva de repertorios modales y repertorios tonales en materia melódica, que es uno de los puntos en los que se basa la posible datación de la música tradicional, repertorio en el que precisamente predomina la monodia sobre las construcciones armónicas (ya sea en forma de polifonía o de simples acompañamientos instrumentales), que constituyen la base teórica sobre la que se asienta la música tonal. Cuando las armonías aparecen en la tradición es precisamente sobre especies catalogables como tonales, como el caso de la seguidilla, la jota de tipo aragonés y, en parte, el fandango; es decir que tenemos un repertorio básicamente homofónico que se trata de datar en función de su adaptación o no a unas normas armónicas propias del repertorio tonal (polifónico), pero dado que queda por tanto libre de esas normas teóricas puede ser difícil en muchos casos realizar objetivamente dicha comparación. Sobre esta última cuestión se ha manifestado Miguel Manzano en varios de sus trabajos. Veamos un ejemplo en relación con el modo mayor:

Una lectura atenta de las melodías en modo mayor permite comprobar que, en general, estas tonadas poseen un discurso melódico que se mueve con total libertad, con sencilla elegancia, sin las normales ataduras que un desarrollo tonal condiciona. Es excepcional encontrar, por ejemplo, un reposo semicadencial en la subdominante, o hallar frases enteras fundadas sobre la armonía subyacente de tónica, dominante y subdominante. Aun en el caso de tonadas de claro corte tonal, como son las jotas cuya melodía se desarrolla sobre la alternancia de acordes de 7ª de dominante y tónica, este desarrollo siempre conlleva mayor libertad melódica que la que manifiestan los ejemplos más tipificados del género.²⁴

Esta dificultad en la distinción de ambos repertorios se agudiza cuando las bases de organización en forma de escalas son, como sucede muchas veces, comparables o idénticas.²⁵ Hipotéticamente podremos encontrarnos numerosos ejemplos de melodías

²³ HYERS, Brian: Op. cit., pág. 585. “Muchas, si no todas las teorías tonales reconocen que el fenómeno tonal no es estático e inmóvil, antes bien, posee (o parece poseer) cualidades dinámicas que, aunque siendo algo crucial en la experiencia musical, se resiste a explicaciones causales, siendo mejor entenderlo en términos culturales.”

²⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial, 1988, vol. I, tomo I, pág. 127.

²⁵ Nos referimos aquí, no sólo a los dos modelos por excelencia de la música tonal (*do* y *la*) sino a todas las posibles variantes existentes por medio de alteraciones variables (escalas melódicas, armónicas, etc.)

tradicionales de reciente factura cuya libertad de discurso nada o poco tengan que ver con las normas tonales, y por el contrario otras con apreciable antigüedad que parezcan perfectamente datables como actuales, o casos que por esa libertad de desarrollo tengan algún movimiento que resulte aparentemente arcaico habiendo sido creadas recientemente.

Como se ha expuesto aquí brevemente, no es en absoluto sencilla la diferenciación objetiva de la *música tonal* y *modal* en el caso de la música tradicional; pero, sin embargo y pese a ser una de las bases que se encuentran en casi la totalidad de los trabajos clasificatorios sobre la tradición musical oral española, no es habitual encontrar en aquellos reflexiones o aclaraciones sobre los criterios de distinción de ambos bloques básicos. Una excepción es la que efectúa Miguel Manzano bajo el epígrafe "*Modos, tonos y sistemas*" en su *Cancionero popular de Burgos*²⁶, donde ya advierte que se trata de un "tema en el que suele haber muy poca claridad". Tras definir brevemente los conceptos que figuran en dicho título²⁷, y en relación con la posible distinción entre música tonal y modal este autor indica lo siguiente:

Una lectura un poco detenida de este cancionero o de cualquier otra recopilación de música popular tradicional nos produce la impresión de que nos encontramos con un tipo de música diferente en muchos aspectos a aquella a la que nuestro oído está habituado por educación y por costumbre. A pesar de que los sonidos básicos de los que están formadas las melodías del repertorio popular tradicional son los que conocemos de siempre, a saber, los siete naturales y las modificaciones incidentales de algunos de ellos, se percibe un comportamiento extraño en un buen número de tonadas tradicionales. Ello es debido a que una buena parte de las melodías de los cancioneros populares están compuestas con unos materiales, valga la expresión, diferentes de aquellos de que los compositores se vienen sirviendo para escribir obras musicales desde hace varios siglos.

El uso y la práctica de los sistemas antiguos no se extinguió completamente ni siquiera en Europa, a pesar del predominio de los sistemas tonales. Aparte del repertorio gregoriano, único bloque de música culta en el que permanecieron cuatro de los siete antiguos sistemas modales²⁸, todos ellos sobrevivieron, aunque unos en mayor medida que otros, en las músicas populares de tradición oral. Los sistemas modales aparecen en el repertorio tradicional unas veces en estado puro, por así decirlo, y otras veces con alguna influencia o mezcla del comportamiento de los sistemas tonales, con los que han convivido durante siglos.²⁹

En primer lugar se puede observar la llamada de atención sobre determinada parte del corpus tradicional diferente musicalmente del propio de la música académica. Esta observación, por otro lado, se viene repitiendo desde los comienzos del estudio del folclore musical español como disciplina científica. Comentarios en este sentido hacen ya, por ejemplo Olmeda y Pedrell, en las teorías que serán analizadas posteriormente.

²⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial, 2001, tomo I, págs. 165-171.

²⁷ En la definición que realiza Miguel Manzano sobre el término *modo*, encontramos un ejemplo más de la tradición teórica comentada: "En todas las prácticas musicales, sobre todo vocales, sean populares o de clases sociales cultivadas, las melodías se han venido organizando sobre la base de algunos o de todos los sonidos de la escala diatónica, que comprende cinco tonos y dos semitonos dispuestos según el orden de las siete notas que denominamos naturales. A estos sistemas nos referiremos siempre con el término *modos* que encabeza la denominación de este capítulo." En una nota aclaratoria dice además: "Término que, por supuesto no tiene aquí el mismo significado que le damos cuando hablamos de *modo* mayor y *modo* menor. En el uso que vamos a hacer aquí de estas palabras *modo* se opone a *tono*, y *modal* se opone a *tonal*." Ibidem, pág. 165.

²⁸ Se refiere aquí a las siete diferentes posibilidades de combinación diatónica (escalas en "las teclas blancas" de un piano) de tonos y semitonos en función del inicio en cada una de las siete notas. Esta forma de clasificación será discutida en el capítulo correspondiente a este autor.

²⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág. 167.

Conviene subrayar a este respecto que se trata de repertorios diferentes que usan procedimientos diversos, y por lo tanto sus resultados son disímiles. Con ello no negamos la posible influencia de la música tonal en los casos de tonadas monódicas sin acompañamiento, pero se ha de recordar que, aparte de la imitación de gestos puramente melódicos propios del sistema bimodal, en la creación de una melodía tradicional no tiene por qué subyacer una retórica constructiva que necesita de una armonía o relación de acordes, a no ser, claro está, que el intérprete conozca dicho sistema. En contra de esto se podría argumentar que puede existir una base “intuitiva”, sin conocimientos concretos de armonía, pero resultaría una forma muy simple de zanjar la cuestión, puesto que sería equivalente a afirmar que la música tonal obedece a una reglas o leyes naturales que se pueden “intuir” por su carácter inmutable, cuando en realidad se trata de reglas culturales creadas por la sociedad; además, participamos de la observación de Alan Merriam en cuanto a que la composición musical es fundamentalmente una actividad “consciente” incluso en casos de culturas ágrafas en las que tal proceso puede pasar por estados de trance y visiones³⁰.

Más clara es en apariencia la distinción entre las formas melódicas pertenecientes a la música tonal y la que pertenece a otros sistemas, a los llamados “modales”. Es conveniente abordar algunas reflexiones sobre las posibles diferencias y semejanzas entre ambos. Entre los trabajos consultados es Miguel Manzano en el *Cancionero Leonés, La jota como género musical* y el *Cancionero popular de Burgos* quien más se detiene en considerar esta diferencia entre ambos sistemas. Este autor, establece tres fundamentos esenciales a la hora de distinguir las melodías tonales y modales:

- La música tonal toma dos de los siete grados naturales de la organización melódica como sonidos básicos: el *do* para el modo mayor, y el *la* para el modo menor. En cambio en los sistemas modales cada una de las siete notas puede tomar el papel de sonido básico, y por tanto hay siete posibilidades de organización interválica a partir de cada uno de los siete sonidos básicos.
- La música tonal es en gran medida producto de la armonía, sin la cual es casi inconcebible. Sin embargo en las melodías modales el desarrollo es mucho más libre, pues sólo depende de la fuerza atractiva del sonido básico y de las tensiones entre otros sonidos con éste.
- Un sistema tonal está integrado por siete sonidos (mejor dicho ocho), pero un sistema modal no necesita los siete sonidos para su configuración y su completo desarrollo.

Pero estas diferencias bien podrían tomarse como semejanzas:

- Mucha de la música modal (sobre todo la de autor) aparece supeditada también a unas normas de carácter armónico, aunque éstas no queden definidas en el sentido actual del término, sino en conjunción con otros elementos musicales (rítmicos y melódicos). También, en la música popular española encontramos un ejemplo en la llamada “cadencia andaluza” cuya estructura armónica en los acompañamientos, presenta igualmente una sucesión establecida de acordes.
- Las escalas propias de la música tonal se encuentran también formando parte de melodías de tipo modal.

³⁰ Ver: *The Process of Composition* en MERRIAM, Alan P: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, págs. 165-184.

- No es necesaria la aparición de siete u ocho sonidos distintos para reconocer una melodía de tipo tonal, pero tampoco para una de tipo modal.
- Existen en las melodías modales también una serie de grados con más relevancia que los demás en los desarrollos melódicos.

No son contundentes las diferencias entre ambos. Sin embargo a la escucha se pueden identificar dentro de un sistema u otro. Esto sucede a través del juicio basado en la experiencia; la forma de combinación de los distintos elementos puede dar en cada caso unos comportamientos propios de unos y otros. Por ejemplo, hay melodías en la escala diatónica de la que fácilmente se pueden distinguir como tonal y modales, e incluso dentro de las de tipo modal, como hemos apuntado, entre unos repertorios y otros. Pero, lo mismo que existen una serie de procedimientos, por así decirlo, estereotipados, propios de unas melodías u otras, se pueden encontrar también aquellos mismos modelos intercambiados en unos u otros sistemas. Por ejemplo el tipo de melodía-acorde propio de la música tonal aparece también en multitud de ocasiones en la música modal, y no sólo en la occidental.

Ha de tenerse en cuenta otra cuestión: Hay muchos tipos melódicos cuyos sistemas melódicos están a caballo entre lo tonal y lo modal. Esto sucede tanto en la música académica como en la música popular. En el caso concreto de la música académica es un proceso de transición largo que puede poner en evidencia la fragilidad de su diferenciación en multitud de ejemplos.

Estos puntos anteriores de por sí no nos proporcionan diferencias claras entre ambos sistemas. Quizá, la suma de todos, en conjunto, puede proporcionar indicios para determinar su naturaleza tonal o modal en los casos que sean más dudosos. En cualquier caso compartimos la opinión de Manzano de la importancia de la experiencia auditiva para tal distinción: “La naturaleza modal de una melodía es, sobre todo, un colorido, una forma especial de sonar. (...) La percepción de la música modal es, por ello, una cuestión de experiencia auditiva, de reflexión y de comprensión.”³¹

³¹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág. 169.

1. Teorías sobre los sistemas de organización melódica en la música tradicional española.

1.1. Los pioneros

Las primeras voces que tratan el tema de la sustancia tonal existente en la música popular de tradición oral se reducen básicamente a una llamada de atención sobre la existencia de ciertas escalas o modos diferentes a los de la música académica, lanzando además en algún caso teorías sobre los posibles orígenes e influencias que han participado en su gestación. Destaca Felipe Pedrell por ser el primero, al que luego seguirían otros. No sólo reconoce para el canto popular sus *modalidades* propias, sino que llega algo más lejos al aventurarse a explicar también diversos influjos a lo largo de la historia a través de los pueblos y culturas que han pasado por la Península, tendencia a la que se sumarán autores posteriores, que aparte de sistematizar y concretar ya los diferentes tipos de escalas, ven en éstas los posos más o menos importantes de diversas influencias en la música popular.

El trabajo donde aparecen por primera vez estas cuestiones es el manifiesto de Pedrell *Por nuestra música*¹, obra de vital importancia en la gestación y desarrollo del movimiento del nacionalismo musical hispano de finales del siglo XIX. Como reza en el propio título, fue motivada a raíz de la composición de *Los Pirineos*, como aporte imprescindible para la clarificación de dicha obra y donde el autor pretendía reflejar y justificar el nuevo rumbo que tomará la música española en el medio operístico a partir de su composición, diferente a sus creaciones anteriores y como una propuesta nueva de cara al futuro. También se vislumbra su creciente preocupación por la musicología y en especial por la música popular, a la que se dedicó ya desde su juventud, recogiendo canciones en algunas comarcas de la parte catalana del Ebro, germen de su posterior *Cancionero musical popular español*, pensado muy especialmente como fuente de inspiración para la composición de obras nuevas con el trasfondo ideológico de una musicología al servicio de la propia música². Lo primero que cabe destacar en el citado manifiesto es el descubrimiento y la llamada de atención sobre modelos de entonación diferentes a los de la música académica con ese trasfondo de fuente para la creación:

Posee España una mina musical inagotable de cantos populares de variadas procedencias. Pero ni Europa ni la mayoría de los mismos músicos españoles tienen idea cabal de la riqueza de formas directas que ofrece nuestra música popular, ni puede adivinar, sin estudiarlas muy a fondo, la importancia de esa infinidad de melodías primitivas de tan fecunda melopea y ritmopea que brotan de todas las provincias de España y forma regiones musicales distintas y características (...)³

El canto popular, esa *voz de los pueblos*, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique de arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas que la música y sólo la música puede evidenciarlos todo lo que es capaz y

¹ PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos. Poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891.

² Ver la introducción a la reedición facsímil: Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, pág. XIV.

³ Ibidem, pág. 42. En este párrafo es destacable el reconocimiento de las diferencias regionales que ya observa el maestro.

todo lo que comporta la forma bajo el concepto técnico, gracias al extraordinario desenvolvimiento desconocido a los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época.⁴

Pedrell no sistematiza completamente las diferentes formas de organización en modos y escalas hallados en la música popular, pero apunta en algunas direcciones relacionadas con los posibles orígenes e influencias. Hace algunos comentarios específicos sobre los modos eclesiásticos, los modos griegos y los modos árabes, y otros que se pueden ver resumidos en el siguiente párrafo:

El desenvolvimiento de tan fecundos principios resultará tarea imposible sin el conocimiento profundo de la formación de las escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana, como base de tales principios, y no menos si se desconocen los géneros diatónico y cromático oriental y las fases históricas del desenvolvimiento de cada uno de esos sistemas, los modos árabes españoles, la melopea mozárabe, las salmodias judaicas, propias de nuestras antiguas sinagogas, y, en general, todas las melopeas y ritmopeas galaicas, celtas, vascas, etc., de las cuales ofrecen curiosas y admirables muestras determinadas regiones de nuestro suelo.⁵

La idea de la utilización de otras fuentes musicales que “ensanchasen el círculo de las modalidades de la música moderna, sensualizada por el abuso del cromatismo y del enharmonismo y castigada a girar siempre e indefectiblemente dentro del círculo de hierro de las modalidades mayores y menores”, aparece remarcada en las explicaciones sobre algunos aspectos de *Los Pirineos*. De forma genérica dice aplicar en su obra “las modalidades del cromatismo oriental, con las grandiosas ampulósidades del canto llano, inspirador directo de muchos cantos populares, con el material musical trovadoresco influido por el contacto con los pueblos de Oriente (cruzadas), y modificado profundamente por la difusión de los modos árabes.”⁶ Sobre algunos pasajes de la obra, se incluye un comentario que concretiza algo más el uso de esas modalidades antiguas: “Buena parte de la segunda estrofa del Planh está compuesta en un antiguo modo griego, que aparece con tanta frecuencia en algunas melodías populares catalanas, y la restante en variantes de algunos modos árabes.”⁷ La idea de la influencia directa de los *modos griegos* sobre la música popular será una constante muy repetida por otros autores posteriores y está en la base de los primeros acercamientos a las fuentes de la música popular europea en general.

Sobre la influencia árabe a través de sus modos –diferencia esencial en cuanto a las fuentes e influencias en otros países occidentales–, cabe destacar la referencia a los “modos árabes españoles” como observábamos anteriormente, pero aún más, se encuentra bajo este modo árabe-español, en una nota, un comentario interesantísimo. Dice lo siguiente: “El modo *Mezmoum*, correspondiente al modo lidio de los griegos, y al tercer tono del canto llano, teniendo por base el mi, triste, patético, afeminado algunas veces, encuéntrase con gran frecuencia en las canciones populares españolas.”⁸ Este es la primera alusión a lo que se podría definir como el germen de la teoría del uso de modos árabes en la música española que han seguido numerosos autores, pero además, indicando ya su aparición frecuente en la música popular. No sería tampoco

⁴ PEDRELL, Felipe: Op. cit. pág. 39. En una nota, justo en la página anterior, Pedrell recoge la famosa frase que atribuía Eximeno, que dice: “El P. Eximeno fue el primero en hablar de *gusto popular* en la música, y en insinuar que *sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema*.”

⁵ Ibidem, pág. 44.

⁶ Ibidem, pág. 57.

⁷ Ibidem, pág. 86.

⁸ Ibidem, pág. 44.

descabellado pensar que es también el posible origen de la teoría del llamado *modo de mi* que iniciase el padre Donostia.

Curiosamente, con posterioridad Pedrell rechaza esta impronta árabe. En su cancionero se encuentra el siguiente párrafo, que puede servir a modo de resumen:

La música, pues, no debe nada esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes que ellos invadieran el suelo ibérico. Quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde viene el suyo árabe. No influyeron, repito, en nada esencial. Ellos fueron los influidos. Díganlo los mismos títulos de algunos cantos árabes y moros considerados, hoy todavía, como “música de los moros de Granada, música andaluza, etc.”, que evocan el recuerdo de una época gloriosa cada vez que la letra del texto conmemora los nombres de Córdoba, de Granada, de Sevilla, etc.⁹

Pero no rechaza el orientalismo, del que ahora reconoce como fuente principal a Bizancio:

El nombre de la liturgia española antes citada, llamada mozárabe, me obliga gratamente a manifestar que el sencillo hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno (...).¹⁰

Por último, es oportuno comentar brevemente el epígrafe de su cancionero *Los cantos flamencos*¹¹, pues Pedrell es el autor que emplea por primera vez el término *flamenquismo*, refiriéndose despectivamente con él a las composiciones de nueva creación “que pretenden aparece inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida”, sin llegar a acuñar el término de cante jondo, posteriormente empleado para diferenciarlos. También es interesante indicar que recoge el reconocimiento en el extranjero de tales cantos nuevos, eso sí, también con desdén: “(...) que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias a los pervertidos gustos de tales autores (...)” Además, en este apartado es donde por primera vez se ofrecen y sopesan varias teorías sobre los posibles orígenes del flamenco, como pionero en la moda que la flamencología ha vertido más literatura hasta nuestros días.

Manuel de Falla, como seguidor indiscutible de Pedrell, reconoce y nombra en varios de sus escritos los *modos antiguos* como fuente para la creación y, por ejemplo, al referirse a Debussy indica lo siguiente: “Se podría afirmar que, hasta cierto punto Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ella se derivan.”¹²

Es interesante notar que Falla, en su fina observación sobre las formas de entonación que se hallan en el folclor llega más lejos, y aunque aludiendo específicamente a Andalucía y tal vez más en concreto al cante jondo, pone de manifiesto algo que tardará años en volver a tomarse en consideración, que es el reconocimiento de la interválica no temperada:

⁹ PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau, 1958, vol. I, pág. 87.

¹⁰ Ibidem, pág. 86

¹¹ Ibidem, pág. 95.

¹² FALLA, Manuel de: “Claude Debussy y España”. En *Revue Musicale*, recogido en *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pág. 72.

¡Qué estímulo es pensar en el futuro! Porque la música comienza precisamente ahora su camino. La armonía está aún en los umbrales del arte... Por ejemplo, las canciones populares de Andalucía se derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas. Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono, superponiendo acordes de una tonalidad sobre otra.¹³

En relación con las entonaciones no temperadas, en el opúsculo *El cante jondo*, publicado con motivo de la celebración del *Primer Concurso de Cante Jondo*, bajo el epígrafe *Coincidencias con los cantos primitivos de oriente*¹⁴, se incluye la explicación del *enarmonismo como medio modulante*, matizando que la palabra *modulante* no tiene el significado moderno de interválica inmutable, sino que, haciendo referencia (como ejemplo concreto) a los sistemas modales de la India, corresponde a las posibles variaciones de la entonación que aparecen en determinados grados de las *gammas* con el uso de intervalos más pequeños que el semitono. En esto tal vez esté el origen de la teoría de García Matos de la *alternancia modulante de tónicas homónimas*¹⁵ y en general, de los procesos evolutivos en materia tonal de la música popular que otros han seguido con posterioridad.

Por otra parte, en el citado opúsculo *El cante jondo*, además de su propia esencia generadora inspirada por Pedrell, ya en la distinción del flamenco tradicional y el nuevo se observa, por el contrario, un distanciamiento en lo que a la teoría que rechaza toda influencia árabe se refiere, y en cuanto a las posibles influencias, se citan: “la adopción por la iglesia española del canto bizantino, la invasión árabe y la inmigración y establecimiento en España de numerosos bandas de gitanos”. Pero más concretamente y refiriéndose al párrafo (que hemos reproducido atrás extraído del cancionero de Pedrell), donde éste niega categóricamente la influencia árabe, se indica lo siguiente: “Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque, ¿Cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español.”¹⁶

Tales criterios son retomados en varias fuentes y también aparecen en musicólogos extranjeros, como es el caso del alemán Marius Schneider, que vuelve a plantear el tema, pero, en términos generales, se observa que hay una opinión mayoritaria en afirmar la influencia directa en nuestras escalas de las árabes.

Algunos de los primeros recopiladores de música tradicional, aunque no presentan en las introducciones de sus trabajos estudios sobre la naturaleza de las melodías recogidas, se suman a la llamada de atención de Pedrell. Tal es el caso de Federico Olmeda y Dámaso Ledesma en sus respectivos cancioneros. Especialmente en Olmeda se puede constatar la influencia pedrelliana:

Grande es la importancia, según se verá en el desarrollo de esta obra, que tienen los cantos que ofrezco en este volumen; entre ellos se ven melopeas y ritmopeas, que denuncian incontestablemente un abolengo muy antiguo: tonalidades que nada tiene que ver con los modos mayor y menor modernos; ritmos que no obedecen a las leyes de las

¹³ FALLA, Manuel de: Op. cit., pág. 115.

¹⁴ Federico Sopeña indica que no parece que este librito, publicado anónimamente, se deba a la propia mano de Falla, aunque sí como ideólogo. FALLA, Manuel de: *El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)*. Granada: Urania, 1922.

¹⁵ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944, págs. 30 y ss.

¹⁶ FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música...*, pág. 166.

proporciones dobles y triples, binarias y ternarias que hoy tenemos en uso: su naturaleza pues se funde con la del arte homofónico de la edad medioeval: su antigüedad y conservación acusan por lo tanto en nuestro suelo una tradición no interrumpida popularmente hasta nuestros días.¹⁷

Determina los mismos orígenes orientales que manifestaba Pedrell: “Son estas canciones las ritmopeas y melopeas, que, como dejo dicho delatan un abolengo tradicional representante de muchos siglos: son los cantos del estilo homofónico antiguo, coetáneos de los tiempos románico-bizantinos.”¹⁸ Pero llega más lejos al afirmar una influencia clara del canto gregoriano:

En cuanto a la antigüedad y utilidad de estas melodías creo haber dicho bastante. Es indudable, agregaré, que sin pretender fijar fecha precisa a cada una de ellas, se puede asegurar que algunas han de ser verdaderamente originales de las remotas épocas a que las he atribuido: al menos ellas, por el estilo que denuncian, se presenta suponer que se remontan, sino a los tiempos celtíberos, al menos a la dominación del canto gregoriano de cuyo estilo y tonación son las castellanas cantigas de Alfonso el Sabio.¹⁹

De manera que, aparte de la comparación directa con algunos fragmentos extraídos del canto litúrgico, cuando realiza análisis tonales en algunos ejemplos de las canciones incluidas, lo hace por medios de los modos gregorianos y, así por ejemplo en la sección de cantos de ronda se hallan varios comentarios como los siguientes: “Muchas de ellas obedecen a ese sistema tonal gregoriano no sólo por hallarse sobre los modos de ese sistema, sino también por el giro de las cadencias, por el sabor que ellas tienen y principalmente por su ritmo(..)”

“La ronda número 3, procedente de Villanasúr de Montes de Oca está construida bajo la modalidad de *re*: o como vulgarmente dicen de los tonos primero y segundo.”²⁰

Pero también se observa la intuición de Olmeda, que se deja entrever cuando el análisis exclusivo sobre la naturaleza tonal de los modos gregorianos no es suficiente o satisfactoria en algún caso: “La del mismo número 7, que la recogí en Canicosa nos da claramente la sensación tonal de los modos tercero y cuarto, es decir de *mi*: pero tiene una cadencia tan original sobre el 2º grado que es en vano buscar repeticiones con ese carácter en los cantos gregorianos.”²¹

Con posterioridad a estos trabajos pioneros se encuentra ya el cancionero asturiano de Martínez Torner, publicado en 1920, donde aparece una sistematización de los tipos melódicos hallados.

¹⁷ OLMEDA, Federico: *Folklore de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial, 1992 (reed. facs.), pág. 13.

¹⁸ Ibidem, pág. 16.

¹⁹ Ibidem, pág. 18.

²⁰ Ibidem, pág. 27.

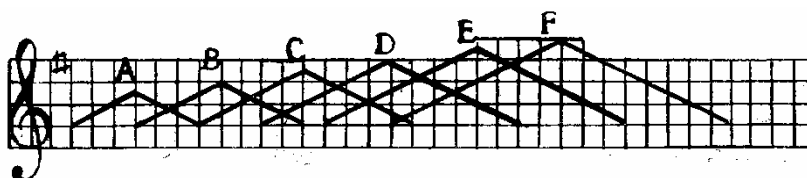
²¹ Ibidem, pág. 28.

1.2. Eduardo Martínez Torner

El primer trabajo en el que se trata con criterios científicos la organización de los tipos melódicos de la música de tradición oral española es el que realiza este autor en su *cancionero asturiano*¹. Posteriormente, en otros trabajos, aunque toca aspectos relativos a la naturaleza melódica, no vuelve a trabajar en este tema de forma específica².

El modelo de clasificación melódica que propone Martínez Torner está basado exclusivamente atendiendo a la interválica y al esquema lineal que forman los desarrollos melódicos. Para ello, crea un sistema de representación gráfica de los dibujos melódicos. Estos dibujos son obtenidos tras la reducción a un esquema básico “mediante la eliminación de notas repetidas que no tengan un determinado valor tonal o modal”. Como resultado de la reducción obtiene siete grupos, algunos de los cuales se subdividen a su vez en varios subgrupos (A, B, C, etc.)³:

Grupo primero



Coloca en este grupo 134 melodías del total de 500 que comprenden la recopilación. Todas tienen un mismo diseño, que corresponde a una escala diatónica ascendente-descendente. El subgrupo A comprende un intervalo de cuarta, el B de quinta, el C de sexta, el D de séptima, el E de octava y el F mayor de la octava. Obtiene las siguientes cantidades:

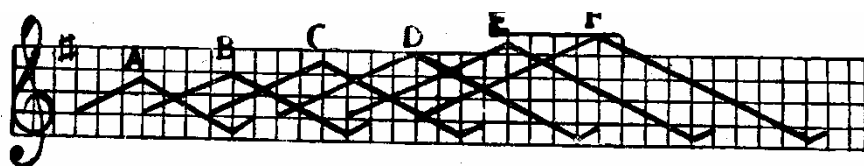
- A: 7 melodías, 5 en modo mayor y 2 en menor
- B: 42 melodías, 33 en modo mayor y 8 en modo menor.
- C: 54 melodías, 45 en modo mayor y 3 en menor.
- D: 12 melodías, 8 en mayor y 3 en menor.
- E: 17 melodías, 12 en mayor y 3 en menor.
- F: 2 melodías, 1 en mayor y otra en menor.

¹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920.

² A excepción del breve artículo, unos pocos años posterior al *cancionero asturiano*: “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”. En *Homenaje a Menéndez Pidal, miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Hernando, 1925, tomo 3, págs. 391-402.

³ Esta división de grupos y subgrupos es la utilizada para ordenar los documentos musicales del *cancionero*, empezando por el grupo primero y sus subgrupos, y así sucesivamente hasta el último.

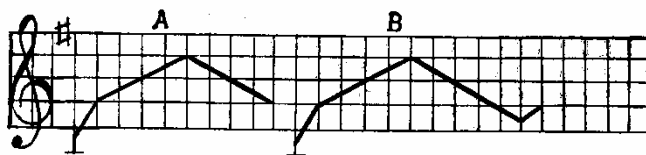
Grupo segundo



Comprende 202 melodías de las 500, caracterizadas por hacer un dibujo ascendente-descendente, el descendente hasta la nota “sensible”, ya sea en la cadencia o en cualquiera de los grupos rítmicos, es decir es idéntico al grupo primero a excepción del descenso hacia la nota sensible y su resolución. Divide en subgrupos atendiendo a la interválica máxima partiendo de la tónica: A de cuarta, B de quinta, C de sexta, etc. como en el grupo primero. Obtiene las siguientes cifras:

- A: 23 melodías, 20 en mayor y 3 en menor.
- B: 110 melodías, 89 en mayor y 20 en menor.
- C: 36 melodías, 23 en mayor y 11 en menor.
- D: 9 melodías, 8 en mayor y 1 menor.
- E: 18 melodías, todas en mayor.
- F: 6 melodías, todas en mayor

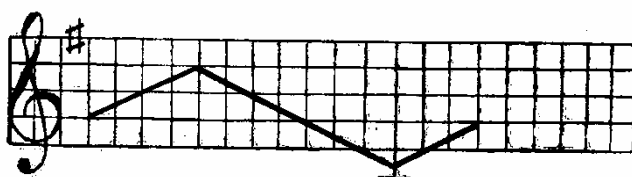
Grupo tercero



Entran en este esquema 15 documentos, caracterizados por “comenzar la frase o alguno de sus períodos en la dominante de la escala inmediata inferior, y quedando luego situada la melodía, mediante un intervalo de cuarta dado de salto, sobre la tónica de la escala inmediata superior. El dibujo de este grupo es ascendente-descendente de manera similar al anterior. Distingue dos subgrupos: A sin sensible, y B con sensible, de los que obtiene los números siguientes:

- A: 3 melodías, 2 en mayor y 1 en menor
- B: 12 melodías, 10 en mayor y 2 bimodales (mayor y menor)

Grupo cuarto

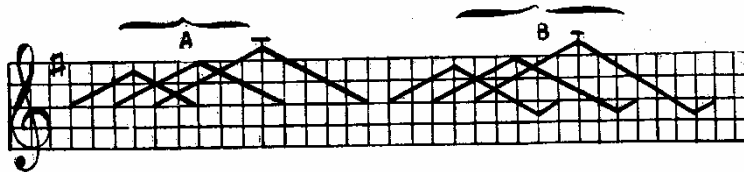


Se caracteriza este grupo, con 23 ejemplos, por realizar un dibujo descendente-ascendente a final de frase o en alguno de sus períodos, desde la tónica a la dominante de la escala inmediata inferior y, desde ésta a la tónica. Se divide también en dos subgrupos atendiendo al uso de sensible (A sin ésta, y B incluida), a los que corresponden los siguientes casos:

A: 4 melodías, 3 en mayor y 1 menor.

B: 19 melodías, 7 en mayor, 11 en menor y 1 bimodal.

Grupo quinto

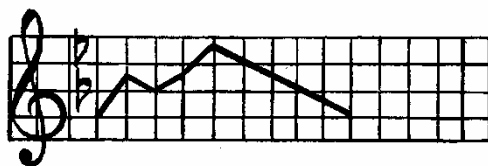


Denomina a este grupo Martínez Torner de “atracción armónica” a las 28 melodías que lo conforman, y que define como regido por las leyes armónicas fundamentales, aun situándose sobre distintos grados de la escala, pues presenta melodías de tipo armónico. Este grupo está relacionado directamente con los grupos primero y segundo. Queda dividido también en dos subgrupos: A, las melodías que no contienen sensible; y B, en las que sí aparece. Muestra las siguientes cantidades:

A: 6 melodías en modo mayor (3 en intervalo de cuarta, 2 de quinta y 1 de sexta).

B: 22 melodías en modo mayor (3 de quinta, 10 de sexta, 6 de séptima, 2 de octava y 1 de novena).

Grupo sexto



Comprende 56 melodías claramente diferenciadas de los grupos anteriores. Son tipos melódicos comunes a casi todas las regiones peninsulares, pero parece que se encuentran con mayor abundancia en las provincias andaluzas, cuya mayor parte de melodías presentan este dibujo en la misma modalidad menor. Cabe sospechar pues, según este autor, que las melodías incluidas en este grupo son de procedencia andaluza, presentando la gama que denomina *modo andaluz*. “El tema musical de las canciones que integran este grupo, ofrece este alto interés, puesto que viene a ser como el centro del cual irradia todo un ciclo de melodías, muy diferentes a primera vista, pero cuyo parentesco es puesto de manifiesto por un análisis detenido de los elementos melódicos.” Su misma familia, muy diferente de los otros grupos ha motivado su colocación en un grupo aparte. Dice también: “Estudiada la modalidad en que están

compuestas, se obtiene el siguiente resultado, que contrasta con el de los grupos anteriores: 34 en menor, 15 en mayor y 7 tienen modalidad imprecisa.”⁴

Grupo séptimo (varias)

Incluye aquí, todas las melodías que “ni entre sí ni con los grupos anteriores tienen una estrecha analogía, lo cual hace imposible su clasificación.” Pese a esto, dice, presentan ciertas analogías con los grupos anteriores, especialmente con el subgrupo B del grupo segundo.

En resumen, de las 500 melodías que conforman el cancionero, 402 pertenecen a los 5 primeros grupos y, dentro de éstos el más abundante (más de la mitad) corresponde al grupo segundo como el más arraigado en la tradición asturiana (y más concretamente el subgrupo segundo), aunque hay canciones que aparecen en toda la geografía española de una manera casi idéntica. En cuanto a la modalidad, hace Torner sólo distinción entre modo mayor y menor: “De estas 402 melodías, están compuestas en modalidad mayor 318, en menor 73, y 11 participan de ambas modalidades; puede afirmarse, por consiguiente, que en la música popular asturiana domina la modalidad mayor.” (Excluye los grupos sexto y séptimo, sobre todo el sexto “de tradición andaluza”).

Este sistema de clasificación se basa exclusivamente en dos elementos fundamentales de los comportamientos melódicos: los ámbitos y el dibujo melódico, pero no tiene en cuenta, en general y de forma sistemática, la combinación de éstos con la organización de sonidos, es decir, el tipo de escala. Presenta, como se observa en los esquemas de los grupos primero al quinto, la armadura del tono de *sol* (con *fa sostenido*), y en el sexto aparece la armadura propia de *sol* menor (*si* y *mi bemoles*), siguiendo por tanto el método de transcripción propuesto por Béla Bartók, que coloca todas las canciones en la altura de *sol*, algo que en principio es simplemente una cuestión de transporte. Sin embargo, aparecen en todos los grupos mezcladas piezas en diferentes escalas: escalas mayor y menor tonales y, escalas de tipo modal. Por lo tanto, no diferencia la naturaleza tonal de las mismas. Así, se hallan dentro de cada uno de los grupos tonadas sin armadura, con el *fa sostenido*, o con dos bemoles, pero también con alteraciones accidentales continuas que bien podrían llevarse a la armadura. Además, el análisis de la naturaleza tonal se basa en los comportamientos establecidos para la música académica, de tal manera que, por ejemplo, en el *grupo sexto*, en el que se refiere al “modo andaluz”, es analizado equivocadamente desde el prisma de la música tonal moderna, como así parece desprenderse de uno de los ejemplos que utiliza para explicar la reducción al esquema básico de cada grupo:

Si la frase está compuesta con estas notas: *mi, la, sol #, la, si, do, si, do| si, do, si, la, si, sol, fa, mi*, quedaría reducida en esquema a las siguientes: *mi, la, sol #, la, si, do, si, la, sol, fa, mi*, o sea un dibujo melódico que, dentro de la atracción de la escala del tono de *la* en el modo menor, comienza en la dominante y va de salto a la tónica, cuyo valor fundamental está reforzado por el apoyo de la sensible- *sol #*; asciende hasta la tercera y desciende luego gradualmente hasta la dominante o nota de partida, modificando en el descenso el sexto y séptimo grados de la escala conforme al sistema armónico de los modos menores. De estos dos grados, el séptimo está en la melodía de una manera expresa.⁵

⁴ MARTÍNEZ TORNER: Eduardo: Op. cit., págs. XXIV-XXV

⁵ Ibidem., pág. XVI.

El mismo Martínez Torner, con posterioridad reconocerá en las melodías del tipo del ejemplo, que llama *modo andaluz* (*grupo sexto*), una escala modal que no se rige por las leyes tonales de la armonía moderna⁶.

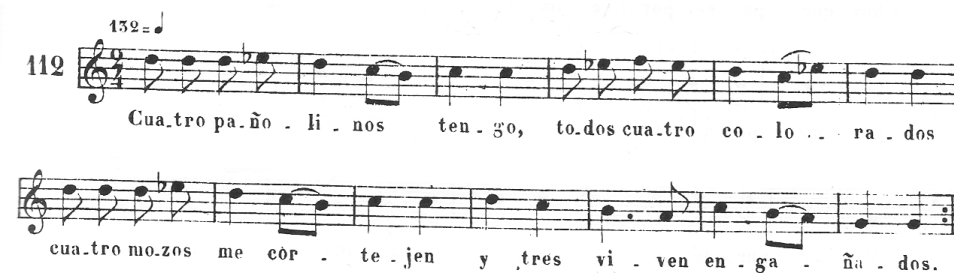
Veamos ahora unos ejemplos que ponen de manifiesto la disparidad tonal a la que hemos hecho referencia:

En el *grupo primero*, *subgrupo B* (ámbito máximo de quinta), junto con canciones en *sol mayor* y *sol menor* se hallan otras cuyo modelo de escala no se adapta a estos dos anteriores, como:



La alteración cromática variable en el IV grado de la escala podría ser tomada en términos de la teoría de la armonía clásica como una resolución excepcional de la dominante secundaria del V grado, pero parece más evidente que estamos ante una pieza cuyas características tonales entran dentro de un grupo que escapa a las modalidades mayor y menor de la música académica.

En el *subgrupo D* del *primer grupo* (ámbito máximo de séptima), hay varios ejemplos de escala como la que posee la canción siguiente:



Cuya escala es:



Que no corresponde a las escalas mayor y menor tonales sino que puede analizarse como una combinación tetracordal de ambas, o dos tetracordos superpuestos con nota común en el IV grado, en el inferior mayor (*sol-do*) y en el superior menor (*do-fa*).

En el *grupo primero*, *subgrupo E* (ámbito de octava), se encuentra recogida la siguiente tonada:

⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: "La canción tradicional española", en *Folklore y costumbres de España*. Tomo II, Barcelona: Alberto Martín, 1944, págs. 16-24.

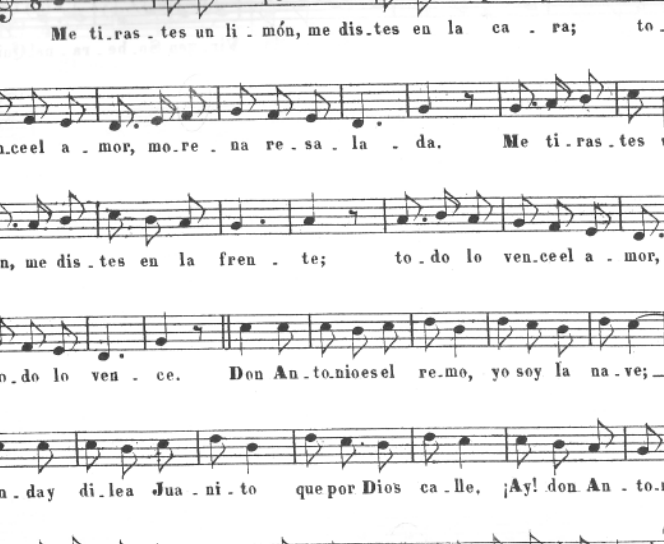
118 

Tanto en ésta, como en otras del mismo grupo, tenemos la siguiente escala diatónica:



Que es la escala menor llamada “natural” y, a su vez corresponde a una escala de tipo modal. Obsérvese el compás 12 en el que aparece el VII grado claramente sin función de sensible, pues no aparece alterado ascendentemente.

El *grupo segundo* es más o menos homogéneo en cuanto a las escalas, correspondiendo en su mayoría a los modos mayor y menor modernos. En el *grupo tercero* también, aunque hay un caso que corresponde a la escala de la tonada 112. En el grupo cuarto se halla la siguiente tonada:

368 

En ella se puede observar un caso presente en la música tradicional, el relativo a la existencia de dos centros tonales diferentes en la misma pieza (bitonalidad o bimodalidad), fenómeno que no sólo se circunscribe al mundo de la tonalidad moderna, pues aparece dentro de la música “cultura” de épocas anteriores, y en la música tradicional, aunque el concepto de modulación académico no se presenta como tal, en relación al grado de complejidad que describe la teoría, sino más bien simples cambios

de centro tonal, a veces de forma clara y otras más ambigua y, fundamentalmente modal-modal o modal-tonal.

En el grupo quinto existe, en general, una uniformidad tonal, pues la mayoría de las tonadas se basan en la siguiente escala diatónica:



De tipo modal, habitualmente construida sobre el primer pentacordo de la escala, como la siguiente tonada (otras, las menos, llegan hasta la octava):

160 =

380

En un bar - co de ve - la, mar - cho ma - ña - na; en un bar -
En - tra por la ven - ta - ua y no des - pier - tes a mis pa -
- co de ve - la pa - ra la Ha - ba - na. En - tra dul - cea - mor, si vie -
- dres, que tie - nen sue - ño - de lie - bres.
- nes a ver - me; en - tra dul - cea - mor si quie - res que - rer - me.

El *grupo sexto* es el que, según el autor, presenta el que llama *modo andaluz*. La mayor parte de las tonadas que lo componen poseen las características tonales de esta gama, como la del ejemplo que sigue:

132 =

404

Pas - tor que es - tás en el mon - te y duer - mes en - tre la
ra - ma: — si te ca - sa - ras con - mi - go, pas - tor, dur -
- mie - ras en bue - na ca - ma. ¡Yan - da yan - da! etc.

Cuya escala es



Con alteración variable en el III grado.

O este otro:

160 =

435

Yo si voy al mo - li - no, mo - re - na, si
voy a la fuen - te, a la de cua - tro
ca - ños, sa - la - da, es so - lo por ver - te.

Cuya escala es



Que en el ejemplo corresponde al primer pentacordo y presenta alteración variable en los grados II y III, mientras en otros casos de este grupo se llega al VII grado o a la octava.

También hay ejemplos en el *grupo sexto* que corresponden a otras gamas. Estas se encuentran también en el *grupo séptimo*, que es el que mayor variedad tonal presenta. En este último grupo hay ejemplos de todas las escalas vistas hasta ahora, como la que posee la tonada siguiente, seleccionada como ejemplo por ser de un tipo tonal diverso al de los ejemplos anteriores, aunque esta entonación se halla también presente también en el grupo anterior:

Que se adapta a la siguiente escala:



Si bien, con el séptimo grado en la octava inferior.

Aunque esta tonada pudiera pensarse que corresponde a la escala de *do mayor*, sin embargo, las cadencias se realizan sobre la nota *sol*, y el *do*, se halla sólo presente en los inicios (no tiene peso de fundamental) cayendo siempre la melodía al *sol*; y además, al observarse los compases 2 y 5, la posible sensible de *do mayor* no tiene tal función, pues elude su tendencia natural hacia la tónica.

Torner, en su *Ensayo de clasificación de las melodías de romance*,⁷ observa lo siguiente de los 600 documentos que ha consultado: “Estudiando este material, he podido formar hasta ahora cuatro grupos representativos de otros tantos tipos melódicos. A continuación expongo la forma y derivaciones de uno de ellos, pues él bastará, seguramente, para hacer comprender la manera de hallar y estudiar los demás. Lo denomino grupo primero por ser el que comprende mayor número de melodías, circunstancia que me ha dado una relativa facilidad para su comprensión y estudio. Lo divido en tres subgrupos, caracterizados por una nueva personalidad modal o melódica que la frase va adquiriendo en su evolución,(...)”

Veamos un ejemplo de cada uno de los *subgrupos* de este *grupo primero*, desafortunadamente los únicos que presenta en dicho artículo:

⁷ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit.



La escala correspondiente a este ejemplo es la misma que ha sido presentada anteriormente en la tonada 404 de su cancionero asturiano, es decir, la escala diatónica de *mi* con el III grado variable. Sobre este *subgrupo* indica lo siguiente: “Las tres primeras melodías del subgrupo primero se caracterizan por su modalidad menor y por resolver sus cadencias intermedia y final sobre la dominante del tono.”⁸

Como en el análisis del cancionero asturiano, Torner tiende a una “tonalización” de ejemplos de naturaleza modal, aunque ahora comienza a observar, en parte, características propias o diversas de la música “académica”: “Se caracterizan las formas iniciales de este tipo melódico, según hemos dicho, por su modalidad menor y por resolver las cadencias intermedia y final sobre la dominante del tono. Esto, así como el especial sistema amónico que revelan estas melodías, les da un carácter inconfundible que hermana perfectamente con el de la música tradicional andaluza.”⁹

Sobre el *subgrupo segundo* presenta ejemplos como el que sigue:



Del que expone lo siguiente: “Las melodías del subgrupo segundo, análogas melódica y rítmicamente, a las formas iniciales del subgrupo primero, se caracterizan por su modalidad mayor. Terminan las tres primeras en la dominante del tono a semejanza de las del subgrupo anterior (...) Las tres versiones del subgrupo primero son tan análogas a las formas melódicas del subgrupo segundo, que casi pueden considerarse como una sola melodía con pequeñas variantes, salvo la diferencia de modalidad.”¹⁰

Al igual que ocurre en el *subgrupo* anterior, este ejemplo podría entenderse con inicio en la fundamental y cuerda recitativa en el IV grado. Obsérvense los compases 9 y 13 con el giro, que si es entendido como tonal produce una resolución extraña de la séptima de dominante que debería descender de grado. Se trata de un movimiento que posee una estética “arcaizante” por ser un giro a distancia de tono sobre la fundamental, de tal manera que la escala que le correspondería sería la presentada para el número 466 de su cancionero asturiano:



⁸ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit, pág. 396.

⁹ Ibidem, pág. 400.

¹⁰ Ibidem, págs. 396-397.

Los ejemplos del *subgrupo tercero* y último poseen la misma naturaleza tonal, y es la que posee el que se viene a continuación (como en los anteriores, se ha seleccionado el primero de la serie):



Torner indica lo siguiente sobre dicho *subgrupo*: “Las melodías del subgrupo tercero, todas en modalidad menor, hacen la cadencia final sobre la tónica. Aunque la línea melódica no es en un todo semejante a la de las melodías de los subgrupos anteriores, no puede dudarse, sin embargo, de la comunidad de su origen; pues además de la semejanza de algunos miembros de éstas y las anteriores melodías, lo indica también la gran analogía rítmica de unas y otras.”¹¹

Puede observarse en el ejemplo que la sensible que se encuentra en el compás 4 no resuelve de forma clara, pero tal comportamiento aislado no es una evidencia precisa de que estemos ante una pieza de corte modal.

Sirva toda esta exposición de los ejemplos precedentes para poner de manifiesto la riqueza tonal que presenta la música tradicional española, riqueza que, en parte, no recoge esta forma de análisis y clasificación melódica de Torner. No por ello ha de desecharse este método de ordenación pues los elementos que toma en cuenta son fundamentales. De hecho, la observación de los comportamientos melódicos suele quedar relegada ante la organización del material según las determinadas escalas u organizaciones sonoras presentadas en cada caso, en los cuales sucedería lo contrario; pero, al tomar exclusivamente para la ordenación de las melodías los tipos de escalas, resultaría igualmente insuficiente para reflejar todo el fenómeno y además puede llegarse a situaciones teóricas que se alejan de la realidad. La palabra “modo” indica el comportamiento de una melodía (en un tipo concreto de escala), y por tanto, debería comprender la combinación del estudio de los ámbitos y dibujos melódicos con los tipos de escala, favoreciendo la comprensión y delimitación de los diferentes sistemas melódicos existentes.

Torner basa su clasificación sobre la hipótesis de la presencia en la tradición de unas fórmulas recurrentes en toda la geografía española:

Después de haber estudiado el cancionero asturiano y algunas otras colecciones españolas de melodías regionales, he llegado a creer que el pueblo conserva por tradición un limitado número de formas melódicas que varía constantemente, conservando, sin embargo, rasgos fisonómicos de la forma original, ya en su parte externa –dibujo melódico–, ya en caracteres internos –tonalidad, ritmo, sistema armónico–.¹²

De hecho, ya al señalar la forma de las melodías de romance de los dos primeros *subgrupos* indica lo siguiente: “La distribución geográfica de estas trece versiones es la siguiente: Salamanca, una, León, dos; Asturias, tres; Castellón, una; Granada, dos; Ronda, una; Málaga, una; Extremadura, una; Burgos, una. El hallarse tan esparcidas por la Península revela la gran popularidad de que en algún tiempo gozó esta forma melódica (...).”¹³ Más concretamente, refiriéndose al primer *subgrupo* (el de tradición

¹¹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. 398.

¹² Ibidem, pág. 391.

¹³ Ibidem, pág. 397.

andaluza), expone: “Las formas iniciales de este grupo se encuentran abundantemente en la tradición española, no sólo como melodías de romance, sino principalmente como cantos líricos (...) La vitalidad y extensión de este tema manifestándose por el estudio de las melodías tradicionales de los cantos líricos. En mi *Cancionero* asturiano presento en un grupo 80 melodías que evidentemente derivan de dicha forma, y ésta se encuentra también como canto lírico en Salamanca, Cataluña, Santander, Burgos, Valencia, Galicia, Murcia, Vascongadas y en todas las provincias andaluzas.”¹⁴

A diferencia de la organización melódica que presenta en el *Cancionero* asturiano, donde como se ha observado, hay cierta mezcla tonal no organizada en los diversos grupos, en la clasificación de los romances se halla en cada subgrupo una entidad tonal diversa sobre la base de unas fórmulas melódicas que presentan rasgos muy similares. Por lo general, no se ha seguido esta línea de investigación que resulta de sumo interés, pues arrojaría luz sobre los posibles arquetipos sonoros tonales y su relación con las fórmulas melódicas establecidas en la tradición. Sobre este aspecto resulta de interés el trabajo de Bertrand Harris Bronson¹⁵, que trata de las relaciones tonales en variantes de tonadas tradicionales anglo-americanas. En dicho estudio afirma que sobre formas melódicas establecidas se suelen producir cambios en la estructura modal,¹⁶ cuyo resultado son variantes melódicas, es decir, sistematiza los cambios de *modo* como generadores de variantes melódicas. Estos cambios se producen en virtud de la identidad parcial o similitud existente entre los propios *modos*, de forma que cuanto más próximos estén en el círculo de quintas más concomitancias poseerán (por ejemplo entre el jónico (*do*) y el mixolidio (*sol*), o entre el eolio (*la*) y el dórico (*re*)). Crea para ello un diagrama en forma de estrella sobre las relaciones de las diversas escalas pentáfonas, hexáfonas y heptáfonas, que peca de excesivamente teórico, pues hay determinadas escalas incluidas que no existen más que virtualmente en dicho esquema. El cambio de un *modo*, a otro que esté alejado (entre el jonio o mayor y eolio o menor, por ejemplo) se realizará por pasos o estados intermedios en una u otra dirección, pero de forma inconsciente, “natural” según Bronson:

For example, it will not be found, I believe, that an Ionian tune will pass over naturally – and by *naturally* I mean without the singer’s conscious volition- in to the Aeolian camp except by successive stages of translation. This is to equivalent to saying that folk-tones do not ordinarily move directly from major to minor, or the contrary. But it frequently happens that an Ionian tune is found in a Mixilydian form (or viceversa).¹⁷

Bronson, apunta que, debido a pequeños o grandes lapsus de memoria, el cantor encuentra otro tono o parte de él que satisfaga la colocación del texto en parte olvidado. Si bien, indica que existen otra serie de elementos trabajando simultáneamente y

¹⁴ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. 400. Cada una de estas provincias mencionadas llevan en una nota las fuentes o cancioneros consultados por el autor. En cuanto a las 80 melodías del cancionero asturiano creemos que se refiere fundamentalmente al grupo sexto del mismo, pues ninguno de los siete grupos poseen exactamente 80 melodías.

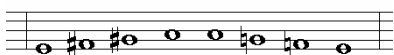
¹⁵ BRONSON, Bertrand Harris: *The Ballad as a Song*. California: University of California Press, 1969, págs. 79-91.

¹⁶ Las formas modales que reconoce para esta música son los modos diatónicos medievales: dórico, frigio, lidio, mixolidio, jónico y eolio, más las escalas petáfonas (cinco tipos según el inicio en cada una de las cinco notas de la escala)

¹⁷ BRONSON, Bertrand Harris: Op. cit., pág. 87. “Por ejemplo, no creo que se encuentre que una tonada en modo jónico pase de formar natural- y por natural entiendo sin la voluntad consciente del cantor- al modo eolio, excepto por sucesivos pasos de traslación. Esto es equivalente a decir que en la música tradicional habitualmente no se pasa directamente del modo mayor al menor, o al contrario. Pero sucede frecuentemente que una tonada en modo jónico es encontrada en el modo mixolidio (o viceversa).”

ejerciendo una suerte variada de influencias que hace imposible cualquier intento riguroso de extraer conclusiones lógicas.

El caso de la música tradicional española en cuanto a la materia tonal, presenta ciertas peculiaridades, pues, por ejemplo, a diferencia de la música tradicional anglo-americana, posee una mayor proliferación de alteraciones, cuyo resultado es una cantidad de escalas diferentes a las que aparecen reflejadas por Bronson. De esta suerte se hallan muchas tonadas que poseen ya en su base una presumible dualidad mayor-menor¹⁸ y, el paso a un modo exclusivamente mayor o menor significa sólo pequeños cambios. Así, en los tres ejemplos de Torner sobre las melodías de romance, el primero de ellos en *modalidad andaluza*, que este autor define como menor, es encontrado en numerosas ocasiones con el siguiente desarrollo melódico¹⁹:



De tal manera que la persistencia de las alteraciones en el II y III grado produciría un paso a un modo mayor (tonal o modal) y la persistencia de la alteración en el II grado produciría un paso a un modo menor. Es precisamente lo que sucede con los *subgrupos segundo y tercero*, el segundo mayor y el tercero menor. En tal caso la forma de organización de Torner con la prominencia de motivos melódicos es perfectamente coherente con los mecanismos productores de la melodía tradicional, aunque es importante diferenciar las bases tonales, como ya esboza en la clasificación de las melodías de romance.

Torner demuestra un gran conocimiento de la naturaleza melódica, aunque no profundiza en la presencia de comportamientos tonales diversos de la música académica. Otros trabajos anteriores a la Guerra Civil (1936-1939) siguen esta línea de análisis basado en la existencia de la tonalidad mayor-menor moderna. Este es el caso de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*²⁰, donde Francesc Puyol analiza la naturaleza tonal de la música tradicional catalana, y la proliferación de alteraciones tan característica de la tradición oral española es contemplada desde el punto de vista tonal moderno, lo produce en algunos casos situaciones teóricas de gran complejidad en el intento de explicaciones exclusivamente desde el prisma académico.

Miguel Manzano con respecto a los estudios precedentes sobre la organización melódica tradicional española afirma acertadamente: “Tan sólo E. Martínez Torner, M. García Matos y J. A. Donostia esbozaron algunos intentos, siempre parciales, referidos a este tema, que al menos nos han servido, en nuestro caso, como impulso inicial. Pero ninguno de los tres realizó algo que se pueda entender como un trabajo de sistematización que abarcase todas las variedades de sistemas que ofrece la música popular tradicional a quien se dedica asiduamente a su estudio. Cualquiera de los tres lo habría podido llevar a cabo, pero a M. Torner, el mejor preparado y más cualificado, se lo impidió su forzado exilio (...)”²¹

¹⁸ Nos referimos, al igual que Bronson, a las escalas “modales” también como de naturaleza mayor o menor (dórico, frigio y eolio como menores, mixolidio, jonio y lidio como mayores).

¹⁹ Véase por ejemplo el grupo sexto del cancionero asturiano.

²⁰ *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1926-1929, 3 vols.

²¹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, vol. I, pág. 167.

1.3. Francesc Pujol

Junto con el trabajo de Martínez Torner, el realizado por Francesc Pujol sobre la modalidad en las canciones populares catalanas¹, es otro estudio que aborda más o menos de forma profunda este tema en una etapa que podríamos llamar inicial.²

Dos aspectos encontramos en el análisis de Pujol que son comunes, en general, en los primeros trabajos sobre la tonalidad en la música popular occidental: el peso de la música académica, y la asociación de lo “modal” únicamente a las escalas clásicas griegas y gregorianas. En este trabajo el análisis de lo tonal queda fundamentalmente supeditado a las normas establecidas por la armonía clásica. Aunque, por otra parte, ya se hace aquí una distinción entre la música tonal mayor-menor y la música basada en sistemas modales:

Modalitat és un conjunt de sons, formant escala, ordenats segons un sistema determinat. Tonalitat és la concreció d'una modalitat damunt determinats graus de l'escala general dels sons. En el sistema musical actual, la tonalitat rep el nom del primer grau de l'escala que forma una modalitat.³

Esta división modal-tonal queda claramente establecida en este trabajo, pues queda articulado en tres partes fundamentales de la siguiente manera:

- Cromatismo

/

Pasajero

\

Orgánico
- Modalidad (modos antiguos)
- Canciones posiblemente concebidas para ser cantadas a dúo (en terceras)

De los tres apartados, el más ampliamente desarrollado es el primero, puesto que se trata del núcleo fundamental objeto del estudio. Es, además, la primera vez que se trata de forma sistemática el tema del cromatismo en la música popular española, definido de la siguiente manera:

Cromatisme és l'alteració ascendent o descendent d'algun dels sons que constitueixen una modalitat o escala musical determinada.⁴

Distingue dos formas fundamentales según como se producen en una melodía: como *efectos pasajeros* o superficiales, es decir, con función puramente ornamental; o como *efectos orgánicos*, que define como transformaciones más o menos intensas según su duración que afectan a la modalidad en la que se desarrolla. En los efectos orgánicos distingue, a su vez, dos formas diferentes: *cambio de modalidad* (mayor o menor) en

¹ PUJOL, Francesc: “Cromatismo modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes”. En *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, vol. II, págs. 170-239.

² Este trabajo está fechado en 1928, unos años después del de Martínez Torner. El siguiente, el de García Matos, es ya de 1944.

³ “Modalidad es un conjunto de sonidos, formando una escala, ordenados según un sistema determinado. Tonalidad es la concreción de una modalidad sobre determinados grados de la escala general de los sonidos. En el sistema musical actual, la tonalidad repite el nombre del primer grado de la escala que forma una modalidad.” PUJOL, Francesc: Op. cit., pág. 173.

⁴ “Cromatismo es la alteración ascendente o descendente de alguno de los sonidos que constituyen una modalidad o escala musical determinada”. Ibidem.

una misma tónica; y *cambio de altura*, o dicho de otra manera, transposición o modulación propiamente dicha. Estos dos tipos de efectos orgánicos se pueden a su vez combinar dando lugar, por lo tanto, a un tercer tipo formado por la combinación de los anteriores.

Esta división en dos bloques básicos, tomada bajo los moldes teóricos exclusivos de la música académica es insuficiente, pues hay que añadir otro tipo fundamental, en absoluto ajeno a la música de tradición oral, tal correspondería a la transformación de una escala distinta a los modos mayor y menor de la música académica en otra también diferente, o bien en uno de éstos. Es la correspondiente a la “bimodalidad” entendida de forma amplia, es decir, el paso de una escala a otra que, o bien una, o bien las dos, no presentan la ordenación interválica de los modos mayor y menor “modernos”⁵. Siendo el caso de la transformación en una escala moderna ampliamente concebida como un proceso de evolución modal muy presente en la música popular, en el cual nos detendremos más adelante.

La naturaleza del cromatismo en la música popular queda por Pujol claramente diferenciada de ciertas formas del cromatismo de la que llama “música artística”. Por ejemplo, los movimientos cromáticos ascendentes o descendentes en forma de escala, típicos en el clasicismo y sobre todo en el romanticismo, no existen en la música de tradición oral española, y de ahí que acertadamente afirme: “Quant a la influència del cromatisme de la música artística, es deixa sentir tan poc en les nostres cançons, que ni val la pena de parlar-ne.”⁶ Además, pone en duda la afirmación generalizada de que todo cromatismo existente en la canción popular sea de influencia exótica de alguna modalidad oriental. Aunque reconoce dicha influencia en algunos aspectos (no explica cuales) de algunas canciones catalanas, como indica para ciertos cantos de trabajo y de cuna. Asimismo afirma encontrar un cromatismo “muy peculiar y muy característico” en el repertorio catalán, aunque no detalla en el análisis en que se diferencia del resto del repertorio peninsular pues no acude a ejemplos de éste último para compararlo. Lo que sí es cierto, y así lo afirma este autor, es que el repertorio catalán que presenta cromatismos es ciertamente abundante en el conjunto total, pero también lo es igualmente en otras regiones, como hemos podido observar e indican también otros autores como García Matos, Josep Crivillé, Miguel Ángel Palacios Garoz o Miguel Manzano.

Las dos partes en las que Pujol divide el cromatismo (cromatismo pasajero y cromatismo orgánico) son a su vez divididas en dos grupos, A y B, que corresponden simplemente a los dos primeros volúmenes de recopilaciones de esta *Obra del cançoner popular de Catalunya*. Dentro de A y B expone los tipos de cromatismos que encuentra:

CROMATISMO PASAJERO

A

1. *Alteración ascendente de la mediantes en modalidad menor.*
2. *Alteración ascendente de la subdominante en modalidad mayor.*
3. *Alteración ascendente de la superdominante en modalidad menor.*
4. *Alteración descendente de la sensible en modalidad mayor (muy frecuente).*
5. *Alteración de la sensible en modalidad menor.*

⁵ Algo que no es ajeno a la teoría en la música occidental pues se observan en el canto llano transformaciones de este tipo, de un modo a otro. Ver sobre este tema, por ejemplo: CLAIRE, Jean: "L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux". En *Revue Grégorienne*, 40, 1962, págs. 196-211, 229-245.

⁶ "En cuanto a la influencia del cromatismo de la música artística, se deja sentir tan poco en nuestras canciones que ni vale la pena hablar del él." PUJOL, Francesc: Op. cit., pág. 172.

B

1. *Alteración ascendente de la tónica en modalidad mayor.*
2. *Alteración descendente de la supertónica en modalidad menor (antiguas escalas griegas).*
3. *Alteración descendente de la supertónica y de la mediente en modalidad mayor.*
4. *Alteración ascendente de la mediente en modalidad menor.*
5. *Alteración ascendente de la mediente y la sensible en modalidad menor.*
6. *Alteración ascendente de la mediente, de la subdominante y de la sensible en modalidad menor.*
7. *Alteración ascendente de la subdominante en modalidad mayor.*
8. *Alteración ascendente de la superdominante en modo menor.*
9. *Alteración descendente de la sensible en modalidad mayor.*
10. *Alteración descendente de la sensible y de la superdominante en modalidad mayor.*
11. *Alteración ascendente de la sensible en modalidad menor.*

CROMATISMO ORGÁNICO

A

1. *Cambio de una escala sobre una misma tónica por alteración de la supertónica.*
2. *Cambio de modalidad sobre una misma tónica por alteración de la mediente.*
3. *Modulación de una modalidad a su relativo menor.*
4. *Modulación de una modalidad menor a la subdominante mayor.*
5. *Modalidades mezcladas.*
6. *Modalidad de dominante de una tonalidad menor que no aparece.*

B

1. *Cambio de modalidad sobre una misma tónica por alteración de la supertónica.*
2. *Cambio de modalidad sobre una misma tónica por alteración ascendente o descendente de la mediente:*
 - *Cambio de menor a mayor.*
 - *Cambio de mayor a menor.*
 - *Cambio alternativo de menor a mayor y viceversa.*
 - *Cambio de escala hipofrigia en escala frigia.*
3. *Modulación de una modalidad menor a su relativo mayor.*
4. *Modulaciones alternativas de una modalidad menor a su relativo mayor y viceversa.*
5. *Modulación de una modalidad menor a su relativo mayor y a su dominante en escala hipodórica.*
6. *Modulación de una modalidad mayor al tono de su supertónica en modalidad también mayor.*
7. *Modulación de una modalidad mayor al tono de su dominante también mayor.*
8. *Modulación de una modalidad menor el tono de su dominante también en modalidad menor.*
9. *Modulación de una modalidad mayor al tono de su superdominante con función de dominante de una tonalidad ausente.*
10. *Modulación de una modalidad mayor a tono de su sensible rebajada y vuelta a la tonalidad primitiva pero en modalidad menor.*

11. *Modulación de una modalidad menor al tono de su sensible natural (modalidad mayor), al tono de su supertónica (modalidad mayor), con retorno a la tonalidad primitiva pero en modalidad mayor con final menor.*
12. *Modalidad mayor reiteradamente perturbada por la alteración ascendente de la tónica*
13. *Transformación de una modalidad mayor en dominante de la tonalidad de subdominante (modalidad menor).*
14. *Transformación de una modalidad de dominante de un tono menor en la tonalidad verdadera (modo mayor).*

Lo primero que se observa en la casuística presentada es que el análisis corresponde fundamentalmente al empleado en la armonía tradicional, no ya sólo por la terminología utilizada, sino porque en muchos casos, sobre todo de modulaciones en el llamado *cromatismo orgánico*, no corresponden en realidad a las tonalidades mayor y menor modernas. Además, esto conlleva una contradicción, puesto que afirmaba el autor que los cromatismos estudiados no correspondían generalmente a los producidos en la música académica, pero sin embargo los estudia bajo ese prisma teórico.

Veamos algunos de los ejemplos:

Alteración de la sensible en modalidad menor

Fragmento de *Don Lluís de Montalbà* (de Canalda, pág. 377)



Es por tanto tomado este fragmento en el tono de *la menor* (y el *sol sostenido* como sensible del tono) cuando en realidad estamos ante un caso claro de la tonalidad que Martínez Torner llamaba *modo andaluz*, (escala diatónica de *mi*, con el III grado variable en este caso) con su habitual *cadencia frigia* al final del mismo.

Alteración ascendente de la superdominante en modo menor

Fragmento de *La presó de Lleyda* (de Sanahuja, nº 52)



Se trata de un caso similar al anterior del que este autor indica: "Melodia en modalitat menor (escala hipodórica), amb terminació suspensiva damunt la dominant. La superdominant es presenta alterada una sola vegada, amb caràcter de brodadura."⁷ Aquí la escala del *modo andaluz* presenta alteración variable en el II grado. Muchos de los ejemplos presentados, como en estos dos anteriores, corresponden a esta escala modal, abundantísima en la música popular española, y que suele presentar alteraciones variables en varios de los grados de la escala pero con especial incidencia en el II y III.

Modalidad de dominante de una tonalidad menor que no aparece

Canço de bressol (Camp de Tarragona, pág. 365)

Primera parte:

⁷ "Melodía en modalidad menor (escala hipodórica), con terminación suspensiva sobre la dominante. La superdominante se presenta alterada una sola vez con carácter de bordadura." PUJOL, Francesc: Op. cit., pág. 195.



Segunda parte:



Las escalas que corresponden a estos fragmentos según el autor son:

Primera parte:



Segunda parte:



De la primera dice no corresponder a las modalidades corrientes (es la escala correspondiente a la canción 112, uno de los ejemplos en el apartado de Martínez Torner). La segunda es la escala *dórica* (*modo andaluz* de Torner). Pero afirma que la verdadera tónica no es *sol* sino *do* quedando entonces las siguientes escalas:

Primera parte:



Segunda parte:



Corresponden entonces, según Pujol, a la modalidad moderna menor con alteración melódica ascendente de la superdominante y de la sensible en la primera, y naturales en la segunda.

A nuestro juicio es correcta la primera interpretación, pues la tónica es *sol* y no *do*. Es entonces un claro ejemplo de la tendencia a “tonalizar” a la que hacíamos referencia al comienzo de este apartado.

No todas los tipos de cromatismo reflejados en este trabajo son casos correspondientes a los tonos mayor y menor modernos, pues algunos se refieren a escalas de tipo modal. Por ejemplo, en el grupo B de cromatismos orgánicos: *Cambio de modalidad en una misma tónica por alteración de la supertónica*, coloca un caso de cambio de una escala *hipodórica* (escala diatónica de *la*) a una escala *dórica* (escala diatónica de *mi*). El título puede engañar pues dice “de una misma tónica,” cuando en realidad no es la tónica del *modo dórico*, son dos, *la* y *mi*. Esto nos sirve de ejemplo de la ya reconocida confusión que se viene produciendo por el empleo de la terminología de los antiguos modos griegos, pues es usada indistintamente para referirse a unas escalas o a otras, muchas veces además, se mezcla con los modos eclesiásticos lo que todavía aumenta más el embrollo:

Cambio de modalidad en una misma tónica por alteración de la supertónica

La minyona llesta (Oliana, nº 76.)

Primera parte (escala *hipodórica* (la):



Segunda parte (primer tetracordo *dórico* (mi):



Para concluir el tema de los cromatismos es oportuno hacer eco de una cuestión que denota un cambio con respecto a posiciones anteriores que han dado lugar a transcripciones e interpretaciones inexactas en el pasado. Nos referimos a la afirmación que hace este autor sobre la naturaleza de los mismos, pues dice que generalmente no son producto de falsas entonaciones ni de inexactitudes en la notación y aunque no se refiere en concreto a las entonaciones atemperadas, se puede detectar una sensibilización hacia dicho fenómeno teniéndose en cuenta que tales sonidos no son recogidos en las transcripciones de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*.

Preguem ara al lector més exigent que torni a llegir les cançons que hem analitzat, i estem segurs que ens haurà de confessar que totes elles presenten un sentit musical i una lògica admirables, i que el cromatisme que ofereixen, lluny de denunciar defectes d'entonació, els és tan natural com les roses al roser.⁸

En cuanto a las escalas que no corresponden a los modos mayor y menor modernos ya ha quedado expuesto que en los primeros trabajos éstas quedaban asociadas a un conjunto de escalas diferentes que llamaban “modos griegos”, tendencia que ha persistido, algo expresado también por otros autores posteriores. Puyol, no sólo asocia las escalas modales a los antiguos modos griegos pues considera la modalidad eclesiástica también descendiente de la griega:

No fem cap referència a les modalitats gregorianes, perquè, essent en bona part filles de les modalitats gregues (amb totes les diferències, però, que hi pugui haver entre pares i fills), hem preferit remuntar-nos a la més antiga arrel.⁹

Sin embargo, cuando habla de este asunto hace algunas reflexiones que no parecen ser tomadas en cuenta:

I aquesta confusió i contradicció la trobem no solament en la interpretació dels teòrics de la música grega, sinó àdhuc en la interpretació dels pocs, poquíssims (no passen de deu i alguns són encara incomplets) documents purament musicals del poble grec que han estat descoberts fins avui, (...). La comparació de les transcripcions d'aquests fragments fetes modernament pels musicòlegs alemanys, francesos, i anglesos que s'han especialitzat en

⁸ "Rogamos ahora al lector más exigente que vuelva a leer las canciones que hemos analizado, y estamos seguros de que nos tendrá que confesar que todas ellas presentan un sentido musical y una lógica admirables, y que el cromatismo que ofrecen, lejos de denunciar defectos de entonación, les es tan natural como las rosas al rosar." PUJOL, Francesc: Op. cit., pág. 238.

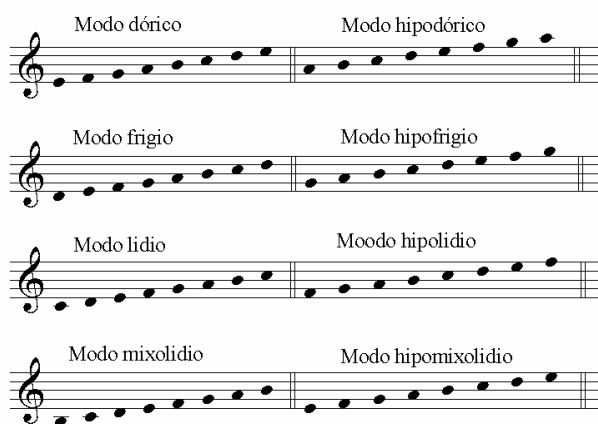
⁹ "No hacemos ninguna referencia a las modalidades gregorianas, porque siendo en buena parte hijas de las modalidades griegas (con todas las diferencias, sin embargo, que pueda haber entre padres e hijos) hemos preferido remontarnos a la más antigua raíz." Ibidem, pág. 178.

L'estudi de la música grega, demostra tot seguit la incertesa del coneixement actual de la música esmentada, especialment en ço que fa referència al ritme i a la modalitat.¹⁰

Aunque, esta cautela con la que nos advierte que ha de tomarse esta relación entre los usos musicales de la antigua Grecia y los de la música popular, que compartimos completamente, no parece haberla tomado en consideración totalmente:

No és cosa fàcil imaginar com degué ésser la música del que hem convingut en anomenar poble grec, però ens sentim irresistiblement impulsats a creure, per una convicció íntima basada en l'examen de les transcripcions que coneixem, que aquella música no devia, no podia ésser essencialment diversa de la nostra música popular.¹¹

Clasifica Pujol, pese a todo, las escalas modales de la música popular según la terminología griega excluyendo el modo lidio por corresponder, según aquel a la modalidad mayor moderna. Estas son:



Como se puede observar, la escala correspondiente al *modo dórico* es la misma que la que corresponde al *modo hipomixolidio*, pero en la relación de casos que presentan estas escalas en el mencionado cancionero catalán no figura ninguno de escala *hipomixolidia*:

Escala <i>frigia</i> :	4
Escala <i>dórica</i> :	10
Escala <i>hipolidia</i> :	-
Escala <i>hipofrigia</i> :	6
Escala <i>hipodórica</i> :	20
Escala <i>mixolidia</i> :	1

¹⁰ "Y esta confusión y contradicción la encontramos no solamente en la interpretación de los teóricos de la música griega, sino incluso en la interpretación de los pocos, poquísimos (no pasan de diez y algunos son incompletos) documentos puramente musicales del pueblo griego que han sido descubiertos hasta hoy (...). La comparación de las transcripciones de aquellos fragmentos hechas modernamente por los musicólogos alemanes, franceses e ingleses que se han especializado en el estudio de la música griega, demuestra acto seguido la incertidumbre del conocimiento actual de la música mencionada, especialmente en lo que hace referencia al ritmo y la modalidad." PUJOL, Francesc: Op. cit., pág. 223.

¹¹ "No es cosa fácil imaginar cómo debió de ser la música del que hemos convenido en llamar pueblo griego, pero nos sentimos irresistiblemente impulsados a creer por una convicción íntima basada en el examen de las transcripciones que conocemos, que aquella música no debía, no podía ser esencialmente diferente de nuestra música popular." Ibidem.

A grandes rasgos estos datos coinciden en cantidades relativas entre estas escalas con los de otros autores que se tratarán en adelante, siendo las más abundantes la escala de *la* (*hipodórica*), *mi* (*dórica*) y *sol* (*hipofrigia*). Aunque, además, en la relación total del repertorio estudiado presenta los siguientes datos: en el primer volumen del cancionero (A), cuyo número total de canciones es de 99, 40 de ellas presentan manifestaciones de cromatismo y modalidades antiguas, es decir, un 40 % del total; y en el segundo volumen (B), de un total de 81, 49 presentan cromatismos y modalidades griegas, es decir, un 60 % del total. Pero como ya hemos observado, los grupos de cromatismos presentan casos tonales y modales mezclados, y por lo tanto, no podemos tomar estas cifras como valores absolutos. Lo que sí es evidente, y confirmado posteriormente por otros, es que la cantidad de piezas correspondientes a organizaciones melódicas modales es apreciable, aunque aquí la única cifra que puede concretizar de forma clara esta conclusión es que 41 piezas del total de 188 corresponden a lo que define este autor como antiguos modos griegos. Evidentemente la cifra es mayor, pues habría que incluir numerosos casos del grupo de cromatismos que son de tipo modal.

El último grupo de la clasificación por corresponder a la polifonía en el repertorio popular, aunque de indudable interés, no es analizado, pues se encuentra fuera de los límites que nos hemos propuesto.

1.4. Manuel García Matos.

Manuel García Matos propone el siguiente modelo de clasificación melódica en su cancionero de la *Lírica popular de la Alta Extremadura*¹. Se ha incluido también el número total de canciones que sitúa en cada grupo del total de 236 analizadas²:

- <i>Modos diatónicos (greco-romanos)</i>	23
- <i>Modos gregorianos</i>	5
- <i>Diatonismos en evolución</i>	14
- <i>Tono árábigo</i>	25
- <i>Tono árábigo menor</i>	49
- <i>Modo menor</i>	53
- <i>Bimodales (mayor-menor) y bitonales</i>	27
- <i>Modo mayor</i>	36
- <i>Tonalidad indecisa</i>	4

En primer lugar, diferencia los modos gregorianos de los griegos, y alude al ya señalado equívoco de muchos autores. Esta confusión la explica de la siguiente manera:

Las palabras dórico, frigio, lidio, etc., que corresponden al nomenclátor del sistema de escalas griegas, y que sólo a ellas nos vamos a referir aquí, no han de confundirse en su significación con la que en las escalas gregorianas tiene hoy esos mismos términos. Sabido es que cuando en el siglo X la iglesia adopta esa nomenclatura para designar sus modos musicales, el adoptador Gerberto, monje de Saint Amand, en Flandes, conocido por su seudónimo Hucbaldo, cometió el error de emplearla inadecuadamente por haber interpretado mal unas descripciones teóricas de Ptolomeo.³

Indica además, que para distinguir ambos sistemas emplea, para los modos eclesiásticos los nombres de *primer modo*, *segundo modo*, etc., y para los griegos los nombres clásicos antes mencionados. Aunque el problema, como veremos ahora, surgirá en la distinción de ejemplos musicales entre ambos sistemas modales, e incluso a su vez con otras gamas como el *tono árábigo* y el *tono árábigo menor*.

Del grupo primero, los modos griegos, al igual que otros autores, García Matos supone como vestigios de la Antigüedad presentes en la tradición popular.

El *dórico*, es presentado como el modo o escala en el que se encuentran más melodías:



Muchas de las melodías que presentan esta modalidad, explica, se desarrollan en el primer tetracordo de la escala, tomando el IV grado (la) un papel importante que se verifica por una “insistente repercusión”. Además, el movimiento suele ser descendente hasta llegar al reposo cadencial en la nota más grave, siendo esto una de las características de aquella música. Cita también algunos casos que presentan alteración cromática ascendente del II grado, que observa como una nota de adorno que no influye

¹ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.

² Ibidem, pág. 37.

³ Ibidem, pág. 16.

en el tono. También menciona casos de ámbito superior al tetracordo, como la sexta y otras veces superior, normalmente en sentido ascendente, pero también por debajo de la fundamental. En casi todos estos ejemplos se observa la importancia del cuarto grado o *mesé*. Veamos un ejemplo de *modo dórico* de su cancionero de la Alta Extremadura:

Allegro. (4) Dictó: Antolín Olivera de Guijo de Galisteo.

1. Mi - mo - re - na es mi mo - re - na — Ya no es mo - re -
 - na de na - die El que quie - ra a mi mo - re - na — Va - ya a
 la sie - rray la ga - ne — A la mi mo - re - na La
 vi el de - lan - tal — L' ha co - gi - do el guar - da En el o - li -
 - val — En el o - li - val — La vol - vió a co - gel —
 — A la mi mo - re - na La van a pren - del —

El *segundo modo greco-romano* o *frigio*, que dice de procedencia asiática, es presentado como la siguiente escala:



De ésta localiza tan sólo dos ejemplos, en uno de los cuales muestra dudas pues parece estar bastante modificado por “influencias posteriores” (tiene una alternancia mayor-menor tanto en el III grado como en el VI), pero el otro es igualmente dudoso con respecto a la escala:

DE CIRCUNSTANCIAS.
 Canción Báquica.
 Andante. Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

203. A - bre - me - la puer - ta Se - ño - ra ca - se - ra —
 Que es - ta no - che ven - go Con la fi - lo - xe - ra.

Al *modo lidio* le corresponde la siguiente escala:



De éste también encuentra tan sólo un par de ejemplos. Explica que no deben confundirse con el modo mayor tonal, pues en ellos se observa el ajuste a las normas

teóricas que seguían griegos y romanos en la composición musical: La tendencia al tetracordo (apenas superado) y la importancia del IV grado.

ROMANCES.
De Rabel.
Dicitó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

Moderato.

211.

Allegro. Dictó: la anterior.

173. Aho-ra si que can-to yo — Con gus - to y con - a - le -
 - grí - a — Por que a sa - li-do a bai - lar — U - na pri - ma—
 — que te - ní - a — O - lé y o - lé re - sa - la - da—
 — na pri - ma — que te - ní - a —

Obsérvese la alteración variable del III grado, que cuando menos la aleja de la escala original.

El otro *modo* que aparece en Extremadura es el *hipofrigio* o *jastio*. Encuentra tan sólo un par de casos, los cuales, según Matos, representan una perfecta caracterización de la gama por sus acentos en la dominante y la tónica, y el movimiento melódico descendente acostumbrado en la música greco-romana.

VILLANCICOS.

All.^{mo} mosso. Dictó: Toribio Ginés de Galisteo.

113. Vi - no la no-che güe - na No vi tu ca - ra — Pa - ra
 to - dos fue güe - na Pa - ra mi ma - la Vi - da mi - a — Con el
 A - ve Ma - ri - a Dis - pier - ta que ya vie - ne el di - a —

De este ejemplo dice García Matos que puede tener un origen aún más remoto que la época romana, pues está formado por un esquema muy breve repetido con escasas variantes, acusando un “primitivismo indígena” probablemente céltico. En nuestra opinión son otros los ejemplos que pueden manifestar un posible origen remoto.

En opinión de Matos, son muchas las melodías gregorianas que se conservan en la música popular, y por ello la influencia de la música eclesiástica es notable, pero, añade, sin llegar a los extremos en que se atribuye un origen exclusivamente en el canto llano, pues algunas de ellas se identifican más con el diatonismo greco-romano. Pueden ambos sistemas prestarse a confusión, pero se distinguen por la distinta predominancia de ciertos grados de las gamas, como por ejemplo las dominantes.

De los *modos gregorianos* encuentra los siguientes en este cancionero extremeño:
Modo tercero (escala de *mi*)

RAMO DE DIOS PADRE.

Despacio.(4) Dictó: Juana Miguel(a) "La Salá" de Villanueva de la Sierra.

145.

Lo caracteriza dentro de este *modo* por las cadencias que recaen sobre el I y III grados a las que se llega desde un ascenso melódico hasta la nota dominante. Sin embargo, en cuanto a lo exclusivamente tonal nos parece muy similar al ejemplo del *modo dórico*. Por otra parte, aun tratándose de una pieza de carácter religioso (es un *ramo*) el tipo de desenvolvimiento melódico, salvo pequeños giros, no creemos que se acerque mucho al estilo de la modalidad gregoriana.

Modo sexto

Este autor ha localizado del *modo sexto* tres ejemplos en su recopilación. El más claro es el siguiente:

RAMO DE SAN JORGE.

Andante. Dictó: Orósia Moreno de Navaconcejo.

146.

(1) Con esta misma música cantan también el Ramo de Santa Julita y San Quirico, *patronos* que son del pueblo.

Este ejemplo, que se trata de un *ramo de San Jorge*, sí presenta en los giros melódicos un aspecto cercano a la música litúrgica, así como el carácter solemne que este autor observa.

Modo octavo

Encuentra dos ejemplos de este *modo*, uno de los cuales reproducimos a continuación:

La Bastarda.
(4 Versiones)

Ad libitum. Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero.

214.

Sobre este ejemplo, dice García Matos que los grados principales del *modo* ejercen con una "absoluta prioridad la función que les compete", además, afirma que el dibujo

melódico (y el rítmico) son idénticos a algunas melopeas gregorianas⁴. Sin embargo, en la melodía, no se observa en este romance tradicional giros propios de la música litúrgica. En las cadencias primera y tercera tenemos una muestra de la comúnmente llamada *cadencia andaluza*. Las otras dos, se adaptan únicamente a la escala de dicho *modo octavo*, pues la sustancia melódica es propia de la música popular. Podría, tal vez, tomarse como un ejemplo de bitonalidad dentro de lo modal.

García Matos añade que la presencia de las modalidades antiguas greco-romanas y gregorianas se halla todavía visible a modo de giros y fragmentos en numerosas canciones de esta recopilación. Por nuestra parte, agregamos, que aun en el caso del gregoriano, no negamos posibles influencias, pero con contados ejemplos (de carácter religioso o satírico) no podemos afirmar, de momento, una influencia clara y generalizada de la iglesia en la música tradicional en su conjunto. En cuanto a los *modos griegos*, (nos remitimos al apartado *Modos griegos y gregorianos*) la posibilidad de demostrar su presencia es poco menos que imposible, pues realmente no sabemos si la modalidad representada en los tratados teóricos (además de época tardía) correspondía realmente a la práctica melódica. En lo referente a la distinción de *modos gregorianos* y *griegos* que hace Matos, que ya se ha comentado en uno de los ejemplos presentados, surge la imposibilidad de diferenciar de forma clara *modos* de ambos sistemas cuya escala es la misma sin especificar con precisión las diferencias de comportamiento.

Los *diatonismos en evolución*, término acuñado por García Matos, forman un grupo que comprende según este autor todas aquellas piezas cuya naturaleza melódica se sitúa a medio camino entre lo modal y lo tonal moderno. De este proceso destaca principalmente el que denomina *alternancia modulante de tónicas homónimas*, que consiste en la transformación de una pieza modal en una pieza tonal en esa misma altura. Explica esta evolución con particular incidencia sobre el que denomina *modo árabe* (escala diatónica de *mi* con alteración variable del III grado), con tendencia, principalmente, hacia el modo menor (aparición del II grado alterado), tanto hacia su tónica homónima, como hacia el tono del IV grado (que dice más abundante). “Nadie ha reparado -que yo sepa- en que de este original proceso moduladorio y de evolución del *modo árabe* al *modo moderno menor*, nace un género musical de suma trascendencia artística para la música española. (...) Del examen de estos documentos que indicamos, hallamos un tipo de escala que ofrece una muy rica variedad; [*mi-fa-fa sostenido-sol-sol sostenido-la-si-do-re-mi*]”⁵. Por otro lado, también observa Matos la variedad de uso en los cromatismos antes expuestos: “De esta *gama* no siempre son empleados íntegramente los cromatismos (...). El pueblo elige instintivamente los que alcanza su mayor o menor fantasía, inventiva y gusto.”⁶ Pero en el índice tonal que incluye al final de cada sección de cantos de su *Lírica popular de la Alta Extremadura* coloca como diatonismos en evolución los casos de “modos clásicos” (*dórico, hipodórico y frigio*) que tienden a la tonalidad moderna en general, y no se halla ninguno de *tono árabe* o *modo árabe-andaluz* (el más característico), pues como ahora veremos, quedan comprendidos en otro grupo.

⁴ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. 24.

⁵ Ibidem, pág. 31.

⁶ Ibidem.

He aquí un ejemplo de *diatonismos en evolución*:

Allegro. Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

3. El di-a que yo me mue-ra Has de llo-rar por mi vi-da Has de llo-rar por mi vi-da Y di-rás por los ca-mi-nos Ya mu-rió quien más que-rí-a Mi-ra co-mo ron-da Mo-re-na tu a-mor Mi-ra co-mo ron-da Ta-mien ron-do yo

De este ejemplo y otros similares dice García Matos que perteneciendo al *modo hipodórico* “muestran una factura evidentemente moderna; tienden hacia el modo menor.” Pero, la presencia clara del VII grado natural que no tiende a alterarse ascendentemente, sitúa esta pieza dentro del tipo “modal”. Ahora bien, la presencia del III grado con alteración variable hace que se pueda interpretar como una dualidad mayor-menor (mayor al ascender y menor al descender a las cadencias) dentro de lo modal, con lo que entraría más en el grupo de *bimodalidad* (si se contemplara dentro de lo “modal”). Más adelante, podremos observar que Miguel Manzano tipifica este comportamiento dentro de un sistema propiamente *modal* y exclusivo de la música popular.

Los grupos siguientes en este sistema de clasificación son el *tono árabe* y el *tono árabe menor*. El *tono árabe* es para este autor la escala diatónica de *mi* con la posible cromatización ascendente del III grado (*sol sostenido*), aunque se observan algunos ejemplos, que sitúa en este grupo, en los que aparece también el II variable. Y el *tono árabe-menor*, que aunque no es explicado en ningún momento, analizando los ejemplos de los índices tonales⁷ que sitúa en este grupo, es seguramente la misma escala pero además con la cromatización variable del II grado también, considerando esta alteración un elemento moderno y, que por lo tanto lo acerca hacia el modo menor tonal (*tono árabe* con tendencia al menor), aunque no queda del todo claro pues aparecen ejemplos catalogados en este grupo que presentan diversas características: exclusivamente con el III grado variable, diatónico con el VI variable, con tendencia al menor por llevar el II grado alterado constante, escala diatónica de *mi*, etc. Posiblemente, de ahí que en el grupo de *diatonismos en evolución*, siendo tan representativos, no presente los casos de *modos árabes* que tienden a lo tonal, pues quedarían separados e incluidos en el grupo de *tono árabe-menor*. Sin embargo, para mantener la coherencia de clasificación debería haber situado este último grupo (*árabe-menor*) dentro del grupo de *diatonismos en evolución*. Es posible que el motivo de haberlo situado aparte sea la gran cantidad de ejemplos que observa, pues es uno de los grupos más numeroso.

Veamos algunos ejemplos de *modo árabe* y *modo árabe-menor*:

⁷ García Matos en su *Lírica popular de la Alta Extremadura* incluye al final de cada sección de cantos por él establecida (rondas, de boda, de baile, de quintos, de Nochebuena, de faenas, religiosas y varias) un índice tonal, con su sistema de clasificación, donde distribuye cada una las piezas que las conforman.

Modo árabe (con el II grado variable)

Allegro. Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

215. *re-na que-re ser ca-sa-da*

El em-pe-ra-dor de Ro-ma El em-pe-ra-dor de
Ro-ma Tie-neu-na hi-ja bas-tar-da — Que la
quie-re me-ter mon-ja Ye-lla quie-re ser ca-sa-da —

Modo árabe (con el III grado variable)

DE CERNER LA HARINA.

All.^o moderato. Dictó: Cándido Martín de Azabal (Hurdas)

141. *Mien-tris mi ma-dre cier-ni Yo me en-ja-ri-no Pa que*
di-gan los mo-zos Que yo he cer-ni-do e-a va-ya
Ma-rí-a e-res Pe-ro va-ya —

Modo árabe (diatónico)

Allegro. Dictó: Eusebio Herrero de El Cabrero.

18. *Fa-ti-gas me dan de muer-te — Si no te ve-o en un*
di-a — Si no te vie-ra en un a-ño — De pe-na me —
— mo-ri-rí-a — O-le, o-le, o-le y o-le —
— De pe-na me — mo-ri-rí-a —

Modo árabe-menor (con el III grado variable)

Andante. Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

165. *Le-van-ta-ti Se-gun-du Le-van-ta-ti al is-tan-ti Que el ni-nu quie-re*
a-gua Le-van-ta-ti y no tar-dis Ro, ro, ro, ro, ro.
Ro, ro, que ya se dul-mió — e-a e-a.

Modo arábigo-menor (con el II y III grado variable)

Moderato. Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

24.

Modo arábigo-menor (diatónico)

Andante. Dictó: Mameña Iglesias de Caminomorisco.

74.

En los ejemplos anteriores, no queda muy clara la distinción entre el *tono arábigo* y el *tono arábigo menor*. Como se ha indicado entre paréntesis, ambos participan de las mismas alteraciones variables (hay otros casos que en los dos llevan el VI grado variable también). Ciertamente es, que en los dos últimos ejemplos (nº 24 y 74 del cancionero) se pueda pensar en una tendencia al menor tonal, pero en el nº 24 el II grado alterado ascendente es siempre sobre un giro con el III y desaparece en las cadencias. En el nº 74 sí parece, en el primer reposo, (compás 4-5) tender al menor (en el tono de *fa*), pero la presencia del VI y VII grados naturales no la confirman. El nº 165, que lleva el III grado variable, debería colocarse con el grupo de *tono arábigo*, pues es un ejemplo típico que en nada tiende al menor tonal. Al contrario, en el primer caso de *tono arábigo*, el nº 215, la primera cadencia no queda clara (compás 6) pues elude el II grado natural que, además, previamente aparece alterado ascendente (compás 5). Obsérvese el parecido del nº 18 (*tono arábigo* sin alteraciones) con el ejemplo del *modo dórico* y del *tercer modo* gregoriano. Los tres pueden pertenecer a la misma modalidad.

Como explica el autor, y extraído del cómputo total de canciones, el modo menor es el que presenta mayor incidencia en Extremadura, pudiéndose hacer este dato extensivo a toda la geografía española, según hemos podido observar, en opinión generalizada. La posible explicación que de esta característica nos da el autor es la siguiente:

En el modo menor construye el pueblo de la alta Extremadura el mayor número de sus melodías, originado, sin duda alguna, por la preponderancia que aquí adquiere la influencia musulmana. Si, como se ha dicho, y ello a nosotros no nos parece muy inverosímil, la evolución de los antiguos modos musicales a los que hoy conocemos, la provoca principalmente el elemento musical cromático que los árabes introducen en España, nada de extraño resulta que en los pueblos más influidos, la evolución se pronuncie más hacia el tono menor que hacia el mayor, por estar el primero más próximo en sentimiento y en la construcción de sus intervalos a la tonalidad árabe.⁸

Evidentemente no podemos compartir este juicio, a no ser que aceptáramos una influencia árabe tan determinante como la que propone García Matos, hasta el punto de influir en toda la *modalidad* anterior a la llegada a la Península de estos pueblos

El siguiente grupo, el que constituye la *bimodalidad* y *bitonalidad*, lo conforman todas aquellas canciones que poseen aquellos “modismos tonales”. La *bimodalidad* es definida como la aleación del menor y del mayor, es decir, el uso alternado de sus terceras respectivas, predominando muy constantemente el modo menor. Este predominio induce a Matos a creer que el menor es el *modo* originario, y que la “intromisión” de la tercera mayor viene a producirse de forma tardía en un proceso de evolución de enorme lentitud. Afirmación que se mueve en el terreno de la especulación a falta de la presentación de datos que pudieran corroborarla. En cualquier caso, esto no implica un rechazo de los procesos evolutivos como tales en el seno de las estructuras tonales, pero limitándonos a los hechos únicamente se puede afirmar que la muy presente dualidad mayor-menor, o si se prefiere ambigüedad, es un rasgo distintivo de nuestra música popular, que no se reduce exclusivamente al mundo de lo tonal moderno.

Ejemplo *bimodal* de Matos:

Allegretto. Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

54. E - che - la us - té rin - gu - ran - go — A la ni -
- ña en el guar - da - pié — E - che - la us - té rin - gu - ran - go Rin - gu -
- ran - go la e - cha - ré — ¡Ay! mo - re - ni - ta y o - lé —

La *bitonalidad* la define Matos como otro comportamiento dentro de la tonalidad moderna; el que corresponde a las canciones que presentan dos tónicas de distinto nombre. Cita unos pocos ejemplos en los que se pasa de la tonalidad inicial a tonos relativos de ésta, aunque indica que es un fenómeno infrecuente que no ha estudiado lo suficiente como para añadir más datos.

Único ejemplo *bitonal* de Matos según su índice tonal:

RAMO DE LA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN. Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

Ad lib. (lento)

148. Pa - ra en - trar en es - te tem - plo Y mi pro - me - sa cum - plir
Al hon - ra - do A - yun - ta - mien - to Li - cen - cia voy a pe - dir.

⁸ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., págs. 32-33.

Con respecto al modo mayor se observan muchos ejemplos. Algunos terminan sobre el V grado, otros sobre el III, que son muy comunes en los cancioneros del Norte; pero la mayoría concluyen en la tónica afirmando así la tonalidad. En muchos casos, cree el autor, que son meras transformaciones del modo menor originario. También, indica para el modo mayor, al igual que para el menor, como hemos constatado, su posible gestación por medio de la introducción de cromatismos orientales: “Fue, a nuestro juicio, el mismo encuentro del diatonismo con el cromatismo el que produjo la tonalidad *mayor*.”⁹ Lo que haría suponer que, o en España las tonalidades modernas se gestaron de forma diversa a otras naciones europeas, es decir, por medio de los supuestos cromatismos orientales, o bien la tonalidad moderna en general se produce desde la Península hacia el Continente, como han llegado a afirmar Martínez Torner y otros.

La *tonalidad indecisa* es para este autor la introducción sobre una melodía en un tono concreto de “giros, modismos y rasgos pertenecientes a cantos de otras tonalidades, y que el pueblo guarda de manera confusa en su instinto empleándolos irreflexivamente según el sentimiento lo provoca y en los puntos en que el melos puede hacerles cabida.”¹⁰ Únicamente 4 ejemplos cataloga de este particular. Veamos uno de ellos:



Esta tonada pertenecería más a los casos de *bimodalidad* y doble tonalidad, pero no dentro de lo tonal moderno, puesto que la escala a la que pertenece corresponde en su mayor parte a *sol modal* (escala de *sol* en las teclas blancas de un piano) transportado a *la* (con el *sol* natural), pero en el final presenta el III grado natural que hace que tienda al menor.

En resumen, este modelo de clasificación melódica es el primero realizado en la música popular española que contempla toda la casuística y, aunque realizado sobre una región particular, es el que ha servido de modelo para otros posteriores.

⁹ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. 36.

¹⁰ Ibidem, pág. 37.

1.5. Josep Crivillé y Miguel Ángel Palacios

La inclusión en el mismo capítulo del pensamiento en este terreno de estos dos autores obedece a que, aun teniendo diferencias, presentan de base un aspecto en común: toman como punto de partida el uso de sistemas de organización clásicos, como son las escalas griegas y gregorianas, junto con modelos ya exclusivamente pertenecientes al folclor. En este sentido son una continuación a las aportaciones de Matos.

En el caso de Josep Crivillé no se puede decir que presente, como tal, una propuesta de clasificación de los sistemas melódicos, es decir, no aporta innovaciones propiamente dichas en este aspecto. Su aportación consiste, en general, en un cómputo, una ordenación y alguna matización de las teorías de sus predecesores para así obtener una visión de conjunto en este campo¹. En esta síntesis que realiza se pueden observar algunas de las tendencias que han caracterizado, desde sus inicios, el análisis de la sustancia melódica en la tradición oral española. Algunas de éstas han persistido, pese a quedar obsoletas con respecto a las que se observan en este terreno en la etnomusicología europea moderna². Este hecho se puede, en parte, fácilmente atribuir a los comienzos tardíos que esta ciencia ha tenido en nuestro país, cuya urgencia en trabajos de base como la recopilación musical ha dejado casi pendientes otros trabajos posteriores como el análisis y síntesis del material recogido.

En primer lugar, Crivillé explica la existencia de sistemas melódicos ajenos a las “tonalidades modernas” cuya influencia, afirma, ha causado grandes desaciertos desde el punto de vista científico, puesto que muchos de los primeros recopiladores de música tradicional han adaptado a este sistema tonal infinidad de ejemplos, y así, cuando la gama empleada por el intérprete no correspondía realmente a los modos mayor y menor actuales se adaptaba a éstos creyendo que se trataba de un error de los informantes.

Entrando ya de lleno en el análisis de la sustancia melódica, este autor, observa la presencia de ordenaciones sonoras cuya base está formada por unas pocas notas y a las que denomina *formaciones premodales* que asocia al sistema pentatónico: “Hay que notar la presencia como fondo arcaico de los llamados pentatónicos defectivos y sistemas prepentatónicos: el tritónico y el bitónico.”³ Considera, pues, este *sistema pentatónico* como una de las *formaciones premodales* más antiguas que existen, y cuyos vestigios se hallan de forma defectiva en determinados tipos del repertorio tradicional español. Pero el *sistema pentatónico* no es *premodal*, pues ello implicaría un estadio anterior a otras formaciones modales y, como es sabido, es el sistema empleado en numerosas culturas, algunas de milenarias y de gran desarrollo artístico y en las que sin embargo no ha evolucionado, como cabría esperar, a otros como son los *sistemas heptáfonos*. Por otra parte, entre las numerosas tonadas del repertorio tradicional español que poseen un ámbito muy estrecho, salvo unas contadísimas excepciones, no se encuentran otras basadas en el *sistema pentatónico* completo como cabría esperar, e indica el propio autor: “Los sistemas pentatónicos considerados puros, son considerados

¹ Tal es su propia opinión, que aunque extraída del contexto de su artículo. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: “Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española”. En *Revista de Folklore* nº 6, 1981, pág. 3, creemos que es aplicable a la totalidad de sus trabajos en este campo concreto.

² MANZANO ALONSO, Miguel: “Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica”. En *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2, 1997, págs. 991-999. Ver también: REY GARCÍA, Emilio: “Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral”. En *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2, 1988, págs. 149-171; y de este mismo autor: “La etnomusicología en España: pasado, presente y perspectivas”. En *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2, 1997, págs. 878-886

³ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Op. cit., pág. 4.

ocasionalísimos en extremo dentro del repertorio tradicional español. Si probable es que en cierta época fueron practicados por nuestros ancestrales predecesores, hoy en día sus secuelas están casi olvidadas.”⁴ Resulta, cuando menos inusual, que se hayan mantenido vivos en la tradición ejemplos de tonadas cuyo hipotético sistema melódico es *pre-pentatónico* y, salvo unos pocos ejemplos, ninguna de tipo *pentatónico* supuestamente posterior. Además de esto, hay que indicar dos cuestiones de suma importancia a este respecto: en primer lugar, con melodías de dos o tres notas no podemos determinar su pertenencia a un sistema melódico *pentáfono* o *heptáfono* a falta de algunos elementos⁵; y en segundo lugar, es un error considerar que toda formación melódica más reducida pertenece a un estadio evolutivamente anterior⁶. Conviene añadir, además, que muchos de los ejemplos de dos o tres notas que se encuentran en el repertorio popular llevan incluidos semitonos, con lo que lo no se podría hablar realmente de *sistemas pentatónicos defectivos*.

En cuanto a organizaciones melódicas más amplias, pero todavía no *heptatónicas* (tetracordos y pentacordos), Crivillé indica que suelen presentarse como exposición de uno de los tetracordos integrantes de algún *modo* perteneciente a los *sistemas griegos y escalas gregorianas*. Estos dos sistemas (griego y gregoriano), son por otra parte, los que emplea a la hora de organizar el repertorio de tipo modal de base heptatónica:

De los *modos* procedentes de la cultura helénica, explica, el *dórico* o *modo de mi* es el que tiene mayor difusión, y su ordenación interválica corresponde a una gran cantidad de melodías del repertorio tradicional español. Unas veces se presenta de forma diatónica y otras, con diversas alteraciones y cromatismos, siguiendo los modelos de la teoría griega de escalas cromáticas, neocromáticas y enarmónicas. De hecho, sostiene que la llamada *escala andaluza* es la cromatización del III grado de la gama *dórica*, que da lugar a un primer tetracordo de escala oriental conocida como *Maqâm Hijaz Kar*. Por tanto, siguiendo el modelo propuesto por García Matos, sitúa las *gamas orientales* como origen de estas *modalidades*. Ahora bien, al modelo supuestamente originario, el que Matos llamaba *modalidad árabiga*, denomina *escala andaluza*, (escala diatónica de *mi* con el III grado elevado) como procedente de dichas *modalidades orientales*. De ésta surgen variantes llamadas *gama española*, que Matos llamaba *modalidad árabiga-menor*, fruto de la aparición del II grado ascendente o variable y en combinación con el III: “El segundo cromatismo, el que afecta al tercer grado, puede presentarse o no, lo que sí juzgamos necesario para que un discurso melódico corresponda a la gama española es la presencia del segundo grado a distancia de tono del primero o bien cromatizado, puesto que con la injerencia única del tercer grado cromatizado y el segundo a distancia de segunda menor o semitono del primero no correspondería melodía a la gama española, sino a la llamada escala andaluza.”⁷ Como podemos observar, el problema de esta distinción tipológica es diferenciar la variante de la *gama española* con el II grado sin alterar y el III alterado ascendentemente, de la propia *escala andaluza*, puesto que ambas presentan las mismas alteraciones. Por otra parte, añade para ambos tipos la posibilidad de presentar el VI grado alterado ascendentemente.

⁴ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza, 1983, pág. 309. En una nota a pié nos remite al artículo de Manuel García Matos: “Instrumentos musicales folklóricos en Ibiza” (en *Anuario Musical* vol. IX); en donde dicho autor dice encontrar unos pocos ejemplos de pentatonismo en *sonadas de xeremies* de Ibiza, debido a la afinación de dicho instrumento.

⁵ NETTL, Bruno: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza, 1985, pág. 48.

⁶ Ibidem, pág. 51.

⁷ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: Op. cit., págs. 315-316.

De los otros *modos griegos*, este autor señala que los pertenecientes al *hipodórico*, al *frigio* y al *hipofrigio* son los que se encuentran con frecuencia en el repertorio tradicional. Se pueden presentar de manera pura, que es el sistema de ordenación en que se encuentran afinados algunos instrumentos tradicionales; y en forma de unión de dos tetracordos idénticos a partir de la *mese* tomada como nota de enlace entre ambos.

De los *modos gregorianos* afirma que se encuentran en algunas melodías: “Son de tierras castellanas y la catalana en donde se han visto con mayor asiduidad, pero su presencia es segura en el repertorio de otras latitudes españolas.”⁸ Cita especialmente los *modos primero, tercero y octavo* como presentes en diversos géneros del repertorio. En algunas piezas se pueden observar simplemente resabios de estas *modalidades* en algunos de sus giros y fórmulas cadenciales. En otras, se pueden identificar con determinados fragmentos del canto llano. También, encuentra coincidencias entre las melodías de la lírica trovadoresca medieval y las de la tradición oral.

Crivillé acude a los *modos griegos* y *gregorianos* para catalogar la mayor parte del repertorio que presenta un contenido *modal*, continuando en el intento histórico de determinar la naturaleza melódica de gran parte del repertorio popular europeo, a través de las ordenaciones modales antiguas que se conocían y basándose en el hecho de su misma naturaleza diatónica en general. Esta asociación a los *modos* de la música académica ha podido dar lugar a la creencia de que la música folclórica europea pueda proceder de los cantos eclesiásticos.⁹

Recogemos en este sentido una cita de Maguy P. Andral que hace el propio Crivillé¹⁰:

Lejos estamos de los tiempos en que toda ordenación melódica, descubierta en un discurso tradicional que escapara a la tiranía de las llamadas “tonalidades modernas”, era inmediatamente considerada como perteneciente a una modalidad de las correspondientes a las teorías clásicas griegas o de sus prolongaciones medievales. La obstinada comparación de la música conservada mediante la tradición oral con las leyes exclusivas de la música académica europea ha sido la causa de numerosas contradicciones.”¹¹

En España, así ha sucedido. En los primeros trabajos en los que se hablaba de *modalidad*, se acudió siempre a los supuestos *modos griegos* o a las escalas del repertorio litúrgico. Posteriormente, se incluyeron en el conjunto *modal* otras escalas llamativamente ajenas a estos sistemas y que aparecían con claridad en los cancioneros. Aunque en muchos casos no se renegó de su filiación u origen en aquellas, se hubo de dar nombres propios para distinguirlas (*escala andaluza, árabe-andaluza, castellana, modo de mi*). En la exposición de Crivillé, como síntesis de todo aquello, esta es la tendencia que se observa, pues aparte del sistema de clasificación basado en las “modalidades clásicas” incluye las escalas propias que denomina *escala andaluza y escala española*.

Sobre las evoluciones acaecidas en los sistemas melódicos, este autor, partiendo de las teorías de García Matos, presenta como origen del modo menor tonal aquellas modalidades que presentaban cromatismos. Precisamente Crivillé se incluiría en la postura que explica que la posible evolución de esta *modalidad* pasa por este proceso de “enriquecimiento”:

⁸ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: Op. cit., pág. 317.

⁹ NETTL, Bruno: Op. cit., pág. 48.

¹⁰ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: “El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca”. En *Anuario Musical* vol. XXX, 1975, pág. 157.

¹¹ ANDRAL, Maguy P.: *Les mélodies traditionnelles françaises de structure archaïque*. Extr. de *Arts et Traditions populaires*, t IX, nº 4.

El proceso hacia la tonalidad moderna se presenta mediante la cromatización del segundo y tercer grado de la gama modal de *mi*. De lo que resulta, algunas veces una ordenación fluctuante entre la gama española o tonalidad menor cromatizada. En estos casos los puntos de apoyo, por lo general recaen sobre el 1º, 3º y 5º grados, en contraposición con lo que ocurre en la gama española y escala andaluza definidas cuyos discursos presentan de preferencia el apoyo secundario sobre el 4º grado de la gama tomando así un característico aspecto modal. En multitud de ocasiones los grados que se elevan en la gama española son el sexto y el séptimo, para ir a desembocar asimismo en una tonalidad menor o presentar, (...) factores indicativos de una certera evolución hacia la cadencia tonal menor. Otras melodías se mantienen dentro de un clima algo ambiguo en cuanto a su sistema de organización se refiere.¹²

De los muchos procesos que existen, en los que la modalidad ha sufrido hasta desembocar en la tonalidad menor, sólo explica el siguiente de esta manera: “El proceso de transformación sufrido por las ordenaciones cadenciales primitivas hasta llegar a las formaciones definidas en tonalidades modernas parece haber tenido el siguiente desarrollo:”¹³



Se fundamenta en el supuesto hecho de la tendencia en la música popular española a evitar la segunda aumentada (de origen árabe según este autor), que da como resultado la fórmula del último compás del ejemplo -movimiento que, por otra parte, no es ajeno a los *sistemas modales*-. Suponiendo que se pueda pensar que dicha evolución es un hecho suficientemente importante como para dar como fruto una gran cantidad de tonadas, como las que se observan en los cancioneros en modo menor, entonces cabría suponer que la *modalidad* primitiva de donde proviene la fórmula del ejemplo tendría en su momento igual cantidad de tonadas en esa modalidad de la que procede. A no ser que se pueda pensar que dicha fórmula inicial del ejemplo es propia de varias *modalidades* (o de varias que pueden confluir en una), lo cual es hasta el momento algo no demostrado¹⁴.

Otra cuestión que también comenta brevemente Crivillé es la mayor presencia del modo menor con respecto al modo mayor: “Los sistemas estructurales con mayor abolengo histórico y a los cuales pertenecen mayor número de melodías, son los basados en la ordenación melódica del modo menor.”¹⁵ Es opinión generalizada la constatación del predominio de lo menor, matizando casos particulares y repertorios concretos pero, tomamos con más cautela su mayor abolengo histórico, al menos en cuanto a la música popular si pensamos en épocas anteriores.

Veamos una posible explicación que da de esta predominio menor: “Otra razón que puede demostrar la anterioridad del tono menor respecto al mayor es la circunstancia de que en los léxicos cultos se ha utilizado desde muy antiguo la primera letra del alfabeto latino A, como símbolo de la primera de las notas o sonidos que siguen, en su estado natural, una ordenación en modo menor. Si de otra manera hubiera acaecido aquel

¹² GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1982, pág. 33.

¹³ Ibidem

¹⁴ Se puede más bien pensar lo contrario dada la presunción de que unas fórmulas de expresión musical más sencillas dan paso a otras más complejas, que es lo que se viene a admitir en el contexto popular europeo en general.

¹⁵ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Op. cit, pág. 33.

primer signo literario correspondería, a no dudar, a Ut o Do, inicio de la gama de fisonomía mayor.”¹⁶

No parece argumento suficiente pensar que un hecho tan particular, y hasta podríamos decir que anecdótico, pueda demostrar la tendencia antigua hacia el modo menor, más, teniendo presente que aquellos léxicos cultos a los que se refiere el autor son tratados teóricos bastante alejados de la música práctica y en cualquier caso siempre referida a un contexto culto-religioso y no popular. Además en ningún caso podría ser *Ut* la letra inicial, en primer lugar, porque la denominación de *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* es posterior al empleo de las letras del alfabeto latino, y además tiene un uso diferente, el de la solmisación, mientras que las letras tienen un uso puramente teórico; y en segundo lugar, porque el *modo* en *Do* es de posterior presencia en la teoría a los de *sol* y *fa* (asociándolos a escalas diatónicas en las teclas blancas de un teclado) ambos también mayores.

Por último, hace este autor referencia a la gran cantidad de ejemplos que en apariencia presentan dificultad a la hora de determinar su naturaleza tonal, en lo que define como oposición modal-tonal, pero también cita los casos de la *bitonalidad*, o de la dualidad mayor-menor dentro de un mismo *sistema modal*, casos que se contemplarán al tratar del *modo de mi*, y de los que es Miguel Manzano quien habla con más detenimiento.

Pasando ahora a analizar las aportaciones de Miguel Ángel Palacios en este terreno¹⁷, se observa que, de igual manera que el anterior autor, se manifiesta éste en varios puntos relativos a las formaciones melódicas de la música popular española, como son los posibles orígenes e influencias, evoluciones, tipos de escala, y otros.¹⁸

Primeramente aborda los posibles orígenes de nuestra música popular como hemos podido constatar en otros autores. No sólo por el estado actual de conocimientos, sino por el simple hecho de la dificultad añadida que la materia a tratar tiene, es decir, la oralidad, el rastreo en el tiempo es todavía más dificultoso si cabe. Similar advertencia nos hace ya el propio Palacios al indicar que señalará solo aquellos hechos constatables. Así, la primera influencia que puede constatar es la de los pueblos indoeuropeos (entre los que se encuentran los celtas). Se fundamenta para ello en las conclusiones obtenidas en el artículo de Marius Scheneider *A propósito de influjo árabe*,¹⁹ que se comentará al hablar de dicha influencia, y donde cabe señalar, a pesar de la gran documentación presentada, la cautela con que se han de tomar dichas conclusiones. Otra influencia que reconoce abiertamente este autor es la del canto gregoriano: “El canto gregoriano es otra de las aportaciones decisivas a nuestra música popular. Todavía hoy es fácil detectar la presencia de la modalidad gregoriana y de su ritmo libre en infinidad de canciones populares castellanas.”²⁰ También, al igual que Crivillé habla de la música de trovadores y juglares, presentándola como un ya claro ascendente de la actual música popular. En el caso concreto del gregoriano, que identifica en origen con la *modalidad griega* (usando para esta última la terminología de Aristoxeno), que corresponde a las siguientes escalas diatónicas: *Re, protus* o *frigio*; *Mi, deuterus* o *dórico*; *Fa, tritus* o

¹⁶ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Op. cit., pág. 33.

¹⁷ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Segovia, 1984. Este trabajo que comprende además otros aspectos de sumo interés para el conocimiento del folclor musical español.

¹⁸ Aunque ha de tenerse en cuenta que este trabajo en principio tiene por objeto un área geográfica limitada, correspondiente a Castilla y León.

¹⁹ SCHENEIDER, Marius: A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval”. En *Anuario Musical*, vol. I, 1946, págs. 31-69. Entre otras, observa muchas similitudes en ejemplos melodías populares del Indostán y España.

²⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 42.

hipolidio; y *Sol*, *tetrardus* o *hipofrigio*, y es la única fuente diatónica modal (*heptáfona*) que reconoce en la música popular²¹. Esto no quiere decir que sea ajeno a los fenómenos cromáticos tan abundantes en nuestro folclore, que son agrupados en un bloque que denomina *escalas cromáticas* y *mixtas*, pero a éste concede también origen en las *modalidades eclesiásticas* (por un proceso de enriquecimiento cromático).

Baste la siguiente afirmación del autor para ver su punto de vista sobre el canto gregoriano: “La influencia ejercida por esta música litúrgica sobre el canto popular ha sido, sin duda, muy considerable. No tenemos más que advertir el número de canciones que se basan en los ocho modos gregorianos, y en general el carácter modal de gran parte de nuestra música popular para comprobarlo.”²² No hemos de insistir en el hecho de quedar todavía no demostrado este asunto y por lo tanto se debe tomar como hipótesis.

Con relación a esta hipotética influencia de la música litúrgica nos ofrece Palacios en su trabajo un par de casos a modo de ejemplificación: la *Pastorada leonesa* y el *Misterio de Elche*, ambos de grandísimo valor por tratarse de los pocos casos de pervivencia del teatro medieval en la actualidad. De estos existen algunos fragmentos, junto con melodías propiamente gregorianas, de otras escalas construidas con las que denomina *escalas cromáticas* y *mixtas*, que corresponden a los *modos arábigos* de García Matos y *escala española* de Crivillé. Estos fragmentos son: el nº 3 del *Misterio de Elche*, el fragmento *Gran desig me a vengut al cor*; y en el nº 6 de la *Pastorada* de Villeza (León). Estas inferencias de melodías propiamente populares, de por sí, no demuestran la posible “cromatización” de las modalidades diatónicas eclesiásticas. Más bien, podría hacer pensar en la influencia de escalas de tipo popular, al menos en lo “paralitúrgico”.

Aparte de esto, las cifras que presenta del porcentaje de la presencia estricta de *modos gregorianos*, que corresponde al 5,45% con respecto al total del repertorio analizado (2.181 documentos), es una cantidad que en cualquier caso no es tan importante como para determinar la importancia de tal influencia que propone. Otra cuestión, es que a este porcentaje añade este autor, como se ha dicho, toda obra de naturaleza modal, como las denominadas *escalas cromáticas* y *mixtas* que de por sí superan el 30% del total, pero también las estructuras modales de ámbito reducido, que son obtenidas también de cada uno de los *modos gregorianos* o sus equivalentes griegos. Ahora bien, se puede rechazar que toda obra de naturaleza modal esté relacionada con éstos últimos.

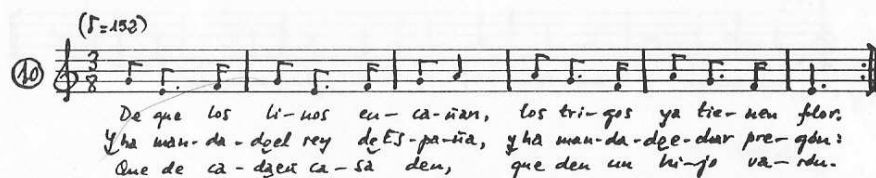
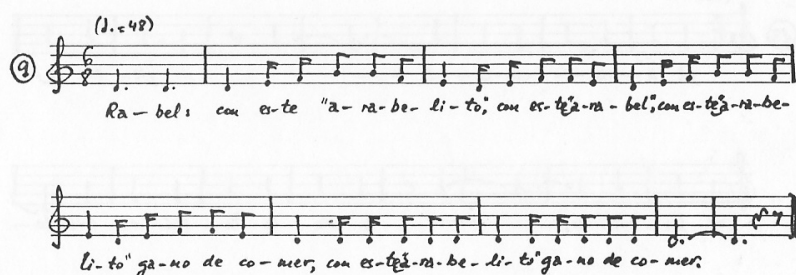
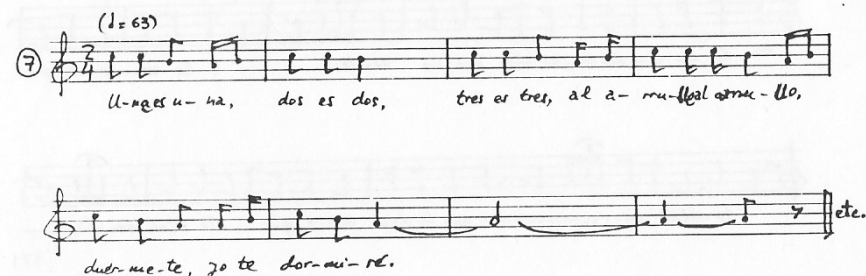
Sobre las cantidades correspondientes de cada uno de los *modos gregorianos*, presenta este autor una tabla²³ correspondiente a las provincias del antiguo reino de León (León, Zamora y Salamanca). Estas cantidades porcentuales de cada *modo* son las siguientes: *modo protus (re)* 16,55%, *modo deuterus (mi)* 64,60%, *modo tritus (fa)* 7,60% y *modo tetrardus (sol)* 11,23%. Coinciden aproximadamente, como veremos, con las presentadas por Miguel Manzano en el caso de la escala correspondiente al *deuterus (modo de mi)* para Manzano y tal vez en el *tetrardus (modo de sol)*. Pero en los casos del *protus (modo de re)* y *tritus (modo de fa)* no podemos comparar los datos, pues Manzano sólo recoge como tales modalidades la forma diatónica de ambos (sin el *si bemol*) y su porcentaje resultante es muy diferente por tanto. Las cantidades obtenidas por Manzano de estos dos últimos son inapreciables (en conjunto no más de una docena de casos).

²¹ Dice emplear la tradicional clasificación de los 8 modos gregorianos por considerarlo “un esquema útil y clarificador”

²² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit, pág. 147.

²³ Ibidem, pág. 139.

Veamos ahora unos ejemplos de canciones catalogadas por Palacios como pertenecientes a los modos gregorianos y extraídos del apéndice de su trabajo:



Según Palacios, el primero (7) corresponde al *protus plagal*, el segundo (9) al *protus auténtico*, y el tercero (10) al *deuterus auténtico*. Pero todos ellos presentan un ámbito reducido (tercera y cuarta) con lo que se han de presumir bastantes grados de las correspondientes escalas a las que se supone pertenecen. Son ejemplos de fórmulas muy breves repetidas, que podríamos decir “funcionales”, al igual que sucede también en muchos casos de música litúrgica, pero esto no debe confundirse con la naturaleza musical que a nuestro juicio es muy distinta en estos ejemplos a los del canto gregoriano. Por otra parte, deberían mejor colocarse, según el sistema de clasificación de este autor, dentro del grupo *ámbito inferior a la octava*, más que en el grupo de *modos gregorianos*.

A diferencia de Crivillé, Palacios si propone un sistema de clasificación de las melodías del repertorio popular español, aunque como se ha podido ya observar, en general, al igual que aquél, Palacios toma para ello los modelos que se han venido empleando desde los primeros intentos de sistematización de la naturaleza modal del repertorio, como el modelo del canto gregoriano, que como ha sido también habitual, se ha mezclado, tanto en naturaleza como en terminología con los supuestos *modos griegos*, viniendo así a sumarse a la confusión, por otro lado histórica, que se ha venido produciendo por este hecho.

Este es el esquema de modelo de clasificación que propone Palacios:

Estructuras melódicas

- Ámbito melódico inferior a la 8ª
- Modos gregorianos
- Escalas diatónicas

- *Escalas cromáticas y mixtas*
- *Canciones modulantes*

En el primer grupo, recoge los casos melódicos de ámbitos reducidos en el que incluye los casos de terceras, tetracordos, pentacordos y hexacordos de la forma indicada anteriormente, es decir, extraídos de los modos griegos o gregorianos, reflejados en un esquema que reproducimos a continuación:

Protus: *Terceras re-fa, la-do*
 Tetracordos re-sol, la-re
 Pentacordos re-la, la-mi
 hexacordos (re si bemol), la-fa
 Escalas menores 1º y 4º tipo (natural y con 6ª mayor)

Deuterus: *Terceras mi-sol, si-re*
 Tetracordos mi-la, si-mi
 Pentacordo mi-si
 Hexacordo mi-do
 Escalas cromáticas y mixtas

Tritus: *Terceras fa-la, (do-mi)*
 Tetracordos fa-si bemol, (do-fa)
 Pentacordos fa-do, (do-sol)
 Hexacordos fa-re, (do-la)

Tetrardus: *Terceras sol-si, (do-mi)*
 Tetracordos sol-do, (do-fa)
 Pentacordos sol-re, (do-sol)
 Hexacordos sol-mi, (do-la)
 Escala mayor 4º tipo (con 7ª menor)

Este es un ejemplo de Miguel Ángel Palacios (tomado de García Matos) de ámbito menor a la octava, en este caso de tercera mayor:



Estas estructuras modales reducidas quedan asociadas, por tanto, a cada uno de estos *modos gregorianos*, cuya base estructural es heptáfona. De la misma manera que no podemos afirmar que las formas modales en general de la música popular provengan de las escalas gregorianas, menos aún podemos decir las formas modales más simples procedan también de estos *modos*, pues con un número muy reducido de elementos (segundas, terceras, cuartas) no podemos tampoco asegurar que tales formas tengan la misma filiación que una escalas de base heptáfona, como en este caso los *modos gregorianos*, como se ha visto en los ejemplos anteriores²⁴. Además no quedan recogidos en esta clasificación los casos de formas modales más simples (de dos notas), pues en el esquema anterior parte de las terceras, aunque sí habla de ello en este

²⁴ Aquí, compartimos la opinión de Miguel Manzano de que no es necesaria, en general, la presencia de todos los grados para determinar una modalidad heptáfona, pero con dos, tres y hasta cuatro notas habría que dejar implícitos demasiados elementos.

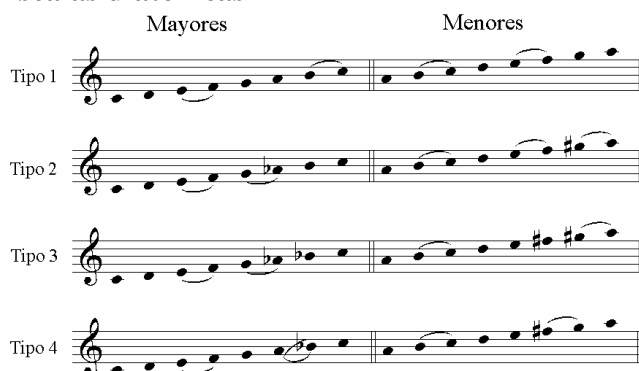
trabajo²⁵. Tampoco quedan sistematizados todos los posibles casos de estas formas modales reducidas en los que aparecen cromatismos (existen casos desde una segunda menor en adelante) de forma similar a como hace para los casos diatónicos, (terceras, tetracordos etc.) y con sus correspondientes cromatismos. Aunque aquí quedan recogidos por el autor de forma genérica dentro del *modo deuterus* como *escalas cromáticas y mixtas*; pero, en primer lugar, esto implicaría que todos los cromatismos proceden en origen por la contaminación un único *modo*, algo que no está demostrado, como se ha apuntado, pero parece más que improbable; y en segundo lugar, no quedaría claro para muchos casos de cromatismos su colocación dentro del *deuterus* o no, pues como se ve en el esquema de clasificación, las citadas *escalas cromáticas y mixtas* forman ya un grupo propio.

Veamos un ejemplo: la llamada *escala española* de Crivillé o *modos arábigos* de Matos, que según Palacios pertenece al grupo de *escalas cromáticas y mixtas*, es reconocida por éste como tal aun presentando ámbitos reducidos: “Con frecuencia la escala andaluza no aparece en toda su extensión de una octava. Hay canciones populares, (...) que se mueven dentro del ámbito de un tetracordo de la escala andaluza (mi-la). Otras emplean el pentacordo mi-si.”²⁶ Por lo tanto no sabemos si han de incluirse estos ejemplos en el *modo deuterus* o en las *escalas cromáticas* colocadas aparte.

Por otro lado, sobre este grupo de ámbito reducido, aunque pueda decirse que es una cuestión sin importancia o un simple matiz, parece poco apropiado el empleo del término “ámbito” si no es aplicado también a los siguientes grupos, ya que constituye un parámetro musical específico mezclado con otros que nada tiene que ver como los términos modos y escalas, usados en los otros grupos y, por lo tanto puede crear cierta incoherencia en los criterios de clasificación, a no ser que el estudio de los “ámbitos” se colocase por separado, o dentro de cada grupo de escalas. Sería más adecuado para mantener la coherencia, entonces, el uso de términos relacionados con modos y escalas, como el usado por Manzano de *sistemas premodales*, aunque esto parece implicar sistemas anteriores a los modales entendidos, estos últimos, como heptáfonos.

Con el grupo de las *escalas diatónicas* sucede algo similar en cuanto a la terminología usada, pues, por ejemplo, los modos gregorianos son en esencia también “escalas diatónicas”. Este grupo de *escalas diatónicas* está formado, según explica el autor, por cuatro tipos de escalas mayores y cuatro de escalas menores:

Escalas diatónicas²⁷



²⁵ En la página 45 hay un epígrafe que trata brevemente sobre estos casos: *Segunda y terceras, mayores y menores*.

²⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 52.

²⁷ Ibidem, pág. 50.

Que son los tipos habitualmente plasmados en la teoría de la música académica. Obsérvense los tipos 3 y 4 de las mayores, y el 1 y 4 de las menores, pues pueden corresponder también a tipos modales (que para este autor son exclusivamente los *modos gregorianos*), quedando entonces aquí mezclados los tipos tonales mayor y menor con otros modales (unos recogidos en los modos gregorianos y otros no). Estos son los tipos de estas escalas sobre los que presenta algún ejemplo:

Escala mayor tipo 2

(1=84)

Con e-sos pa-si-tos ad-mi-ras el mun-do, ta-pa-ti-to
blan-co, me-dia co-lo-ra-da, bo-ni-ta la ni-ña pe-ro re-trá-ta-da.

Escala mayor tipo 3

Vivo

¡Ay!, a-man-te mío, due-ño del que-rer, da-meen ve-ro dea-ro, me mue-ro, me mue-ro de sed, ¡ay!, a-man-te mío, me mue-ro de sed. Me mue- De-cen que la pe-ña que si la pe-ña ma- ma-ta, ta-se jo di-go que no, que no; ja me-hu-bie-ra muer-to jo.

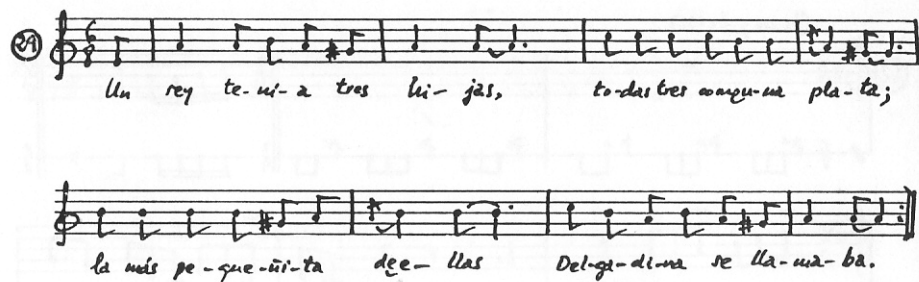
Escala mayor tipo 4

(1.=63)

Ay, ay, con el ay, ay, ay; ay, ay, con el e-a, e-a; Es-ta ma-ña-na lahe vis-to, lahe di-cho que me tra-je-ra ay, ay, que di-rá ma-ña-na, aña-man-te, de que me ve-a. un pa-ñe-li-to me-rí-no, me-rí-no, jo-tro de se-da. Qui-sie-ra 'guárda-la' el lu-to, el lu-to, man-do se mue-ra.

Escala menor tipo 1

29

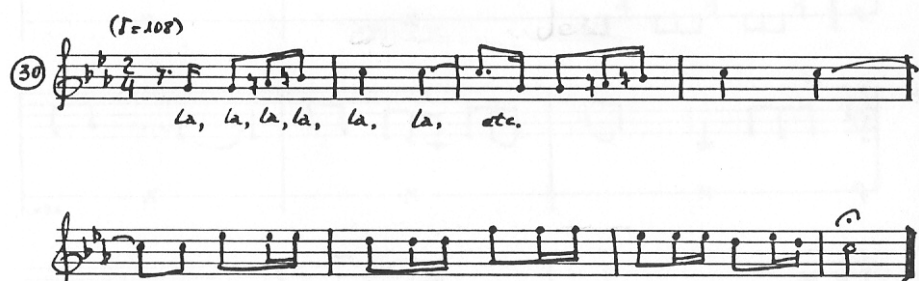


Un rey te-ú-a tros lu-jas, to-das tes congu-na pla-ta;
la más pe-que-ñi-ta dee-llas Del-gi-di-na se lla-ma-ba.

Escala menor tipo 3

30

(♩ = 108)

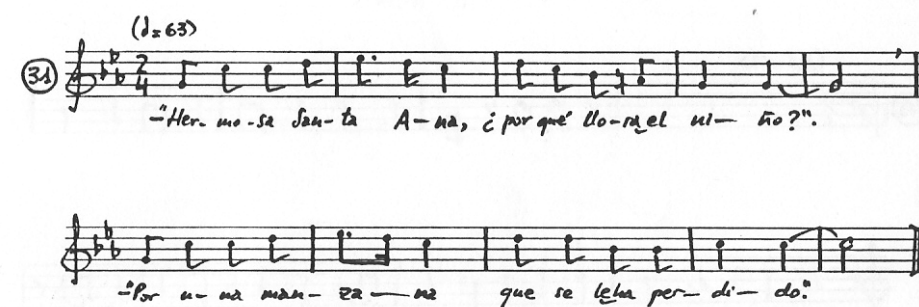


La, la, la, la, la, La, etc.

Escala menor tipo 4

31

(♩ = 63)



Her-mo-sa San-ta A-na, ¿por qué llo-ra el ni-ño?"

Por a-na man-ea-na que se le ha per-di-do."

En el ejemplo de *escala mayor tipo 4*, si partimos del tono de *fa* mayor encontramos que en los compases 3-4, hacia la fundamental, la posible sensible (*mi* natural) no aparece ya que en su lugar hay un *mi* bemol, en un giro modal. Y en el ejemplo de *escala menor tipo 4* tenemos una pieza de tipo modal muy claro, que parece más cercana al canto gregoriano que algunos de los ejemplos de *modos gregorianos* que se han presentado.

El grupo de las *escalas cromáticas y mixtas* de Miguel Ángel Palacios son las posibilidades de escalas que sobre la base en *mi* presentan diversas fluctuaciones cromáticas, en los grados II, III y VI las *escalas cromáticas* (presenta 13 tipos, aunque indica que puede haber más); y las *escalas mixtas* (dos tipos) se distinguen de las anteriores por presentar el II grado siempre mayor y el VII alterado o no, y se divide a su vez en dos tipos: *escala mixta incompleta*, que posee el II grado mayor y fluctuación en los grados III, VI y VII; y la *escala mixta completa*, que posee el II, VI, y VII grados mayores y fluctuación en el III:

Modelo para las escalas cromáticas



Escalas mixtas



Diferencia el autor las *escalas cromáticas* de las *mixtas* de la siguiente manera: “Distingo, en primer lugar, entre escalas cromáticas y mixtas porque, mientras lo característico de la escala mixta completa es el fundir en una las escalas diatónicas mayor y menor (alternando, por tanto, los grados 3º, 6º, y 7º entre mayor y menor), en la que ahora llamo “escalas cromáticas” el séptimo grado es menor (y a veces también el sexto), y en cambio fluctúa el segundo grado Mayor/menor, grado que en las escalas mixtas es siempre mayor. Es decir que, aun teniendo en común las escalas cromáticas y mixtas la fluctuación de 3ª M/m y un posible mismo origen (...), se hacía necesaria la distinción entre ambas categorías melódicas.”²⁸ Aunque en un primer momento sitúa la llamada *gama española* dentro de las *escalas mixtas*²⁹ como grupo único, en la segunda parte de su trabajo³⁰ divide este grupo en dos y coloca la *gama española* en el segundo (*cromáticas*), gama que denomina *escala andaluza*, pero haciendo una acertada aclaración: “(...) habría que denominar con más propiedad “española” por su presencia en casi toda España, salvo tal vez en el País Vasco.”³¹

Estos son algunos de los ejemplos de *escalas cromáticas* y *mixtas* de Miguel Ángel Palacios:

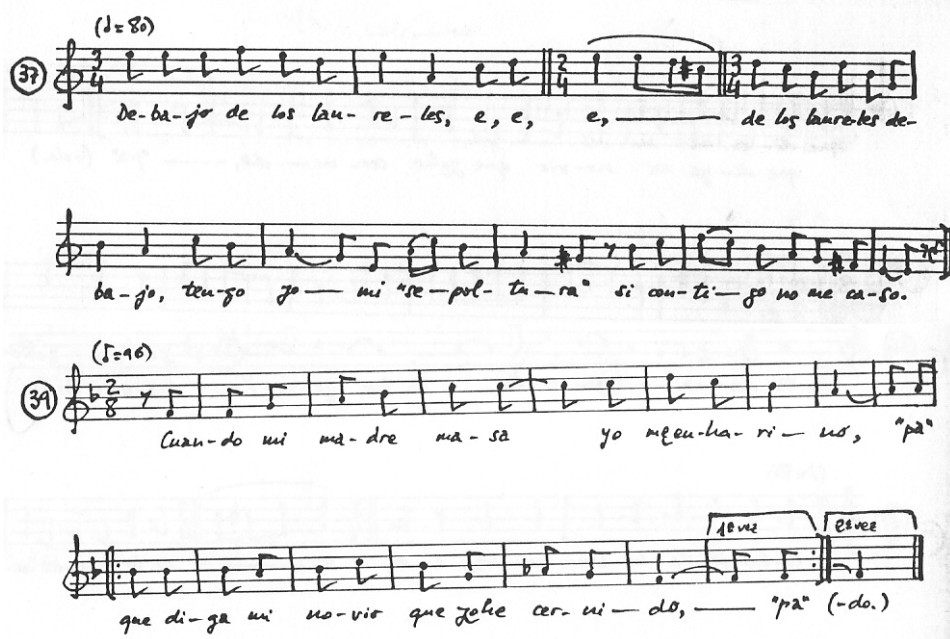


²⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 99.

²⁹ Ibidem, pág. 52.

³⁰ Este trabajo presenta dos partes: *Ensayo sobre el folklore musical castellano* y *El folklore musical del antiguo reino de León*.

³¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 52. Tiene mucha menor incidencia que en otras regiones, como veremos, pero también se halla presente en Vascongadas.



De estos ejemplos los dos primeros son claramente exponentes de la *escala española*, el primero de ambos con alteración variable en los grados II y III, y el segundo con alteración variable solo en el II. El tercero, sin embargo, aunque posee las mismas alteraciones variables típicas de la *gama española* (además del II y III el VI grado) evita su cadencia propia (la llamada *cadencia andaluza*: *la-sol-fa-mi*), ya que en lugar del *fa* natural aparece *sostenido*, lo que puede interpretarse como una tendencia al modo menor moderno, pero no se puede afirmar totalmente sin una variante de la misma que posea la referida cadencia. El cuarto ejemplo es un caso evidente de dualidad mayor menor. Tenemos, por tanto, varios tipos de escalas diferentes -aunque en la mayor parte de los ejemplos que nos ofrece el autor pertenecen a las llamadas *gamas españolas*- dentro del mismo bloque de clasificación, de tal manera que según este sistema de *escalas cromáticas* y *mixtas* quizá no se puedan apreciar toda la diversidad de comportamientos melódicos que engloba.

Y por último, sobre este grupo de *escalas cromáticas* y *mixtas*, se ha de recordar que las escalas cromáticas como tales no existen en la música popular de tradición oral española, lo que aparecen son cromatismos, -en algunos casos formados por microintervalos y entonaciones no temperadas- en general en forma de alteraciones variables sobre determinados grados, como en los ejemplos anteriores. Entonces, habría que hablar mejor de escalas “con cromatismos o fluctuaciones.” En segundo lugar, se observa que algunas de las posibilidades de *escalas mixtas* coincide con algunos de los tipos de las *escalas diatónicas* arriba expuestos. Así por ejemplo, el *tipo 2* de *escala mixta* es el mismo que el *tipo 3* de las diatónicas menores, de aparecer con el III grado natural (puesto que se trata de un grado que posee “fluctuación”). Lo mismo sucedería con las *escalas diatónicas mayores*, ya que de tener el III grado alterado ascendentemente cabrían los dos tipos de *escalas mixtas*. Además, algunos los tipos de escalas diatónicas que son presentados aquí con alteraciones “fijas” presentan en realidad alteraciones “variables,” muchas de ellas típicas, como por ejemplo en el *tipo 3* menor, cuyos VI y VII grados son alterados al ascender y naturales al descender en infinidad de casos de la música académica, con lo que su diferenciación con respecto a las escalas tipificadas como “cromáticas” queda menos clara.

También se pueden hallar posibles opciones de *escala mixta incompleta* a su vez comprendidas dentro de las *escalas cromáticas*. Esto puede llevar a dudas al catalogar

determinadas melodías dentro de un grupo u otro, y pone de manifiesto, como se ha apuntado con anterioridad, la problemática a la que se enfrentan los sistemas de clasificación melódica, que pueden llegar a situaciones teóricas, a veces innecesariamente complejas y ambiguas, que pueden no ser reflejo de una realidad sonora, pero sobre todo, dada la complejidad del tema, ningún sistema único parece ser satisfactorio y recoger toda la casuística.

Con respecto al grupo de *canciones modulantes*, que comprende, según Miguel Ángel Palacios, las piezas que poseen aquel proceso de la música tonal de autor, de las que distingue dos tipos: las que presentan modulación entre el modo mayor y su homónimo menor y, entre aquél y su relativo menor -este grupo no aparece en el análisis de la primera parte del trabajo (correspondiente a Castilla), es añadido en la segunda (el antiguo reino de León)-.³² Considerando que no es la modulación (entendida como cambio de centro tonal) una característica exclusiva de la música tonal, por esa regla se debería haber incluido en dicho apartado también la casuística en lo “modal” -y entre lo modal y tonal, como posiblemente el tercer ejemplo anterior de *escalas cromáticas y mixtas*-, por cierto abundante, y de la que en este trabajo también nos habla su autor. Puede haber dudas en la clasificación de melodías similares al cuarto ejemplo anterior de *escalas cromáticas y mixtas* y entre este grupo de canciones modulantes, pues ambos comparten tipos con procesos, como el definido por Matos de *diatonismos en evolución*. Esto puede ser debido, también, a la mezcla de criterios a la que hacíamos referencia en el modelo de clasificación, puesto que los procesos modulatorios son parámetros de estudio diferentes a los anteriores (ámbitos, modos, escalas diatónicas, cromáticas), y como tales deben estudiarse en el conjunto del repertorio con sus correspondientes casos.

Otro tema habitualmente tratado por quienes han tocado el tema de las formas melódicas en la música popular y el de sus posibles orígenes y evoluciones, es este proceso anterior definido por Matos. Palacios también aborda las posibles evoluciones en el seno de los sistemas melódicos. Dos epígrafes en su trabajo tratan de estas cuestiones, cuyos respectivos títulos ya son de por sí clarificadores: *Posible origen de las escalas cromáticas y mixtas a partir del modo de mi, por un proceso de cromatización*; y, *Posible origen del modo menor, por un proceso de simplificación, a partir de las escalas cromáticas*. En él explica que la relación entre el *modo dórico griego* y las *escalas cromáticas* es de filiación, es decir, las *escalas cromáticas* descienden de aquel, Y por el contrario, la relación entre las *escalas cromáticas* y el modo menor tonal “es de paternidad”, por un proceso de simplificación de la siguiente manera:

El proceso arrancaría de las escalas cromáticas con oscilación de 2ª y 3ª M/m (aunque podría iniciarse más atrás, en una escala cromática de mayor complejidad, con alternancia del 2º, 3º y 6º grado). En un segundo paso intermedio aparecería una escala cromática con 2ª mayor fija y fluctuación sólo del tercer grado, lo cual evidentemente supone un mayor acercamiento al modo menor, del que ya sólo la alternancia de la tercera mayor y menor. Ello permitiría en un tercer paso. La transición al *modo menor*, con segunda mayor y tercera menor fijas. Así interpretado, está claro que el proceso de formación de las escalas cromáticas pasaría por un proceso de “enriquecimiento” cromático, y por el contrario en la

³² "He creído también conveniente distinguir una nueva categoría melódica que no incluía en la primera parte de esta obra: la de las canciones modulantes que, evidentemente, corresponden a la música tonal. Las modulaciones más frecuentes, en el folklore musical leonés son del modo mayor a su homónimo menor, o viceversa (ejemplo: Do mayor-do menor), y del modo mayor a su relativo menor, o viceversa (ejemplo: Do mayor-la menor). Así pues, éstos son los dos tipos de canciones modulantes que he diferenciado." PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 105.

formación del modo menor se avanzaría en un sentido de “empobrecimiento” cromático o de simplificación.”³³

Este autor se viene a sumar, entonces, a la gran mayoría sobre estas cuestiones, que, si bien, con diferentes términos vienen a decir lo mismo.

Exponemos a continuación, por su indudable interés, los porcentajes de estos cinco grupos melódicos que distingue Palacios, extraídos de su cuadro resumen de las provincias del antiguo reino de León³⁴:

-	Ámbito inferior a la 8ª	19,02%
-	Modos gregorianos	5,45%
-	Escalas diatónicas	35,62%
-	Escalas cromáticas y mixtas	37,96%
-	Canciones modulantes	1,92%

³³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 136.

³⁴ Ibidem, pág. 140.

1.6. Miguel Manzano: los siete modos diatónicos.

Una de las propuestas más consistentes sobre la sistematización de la organización tonal de la música popular española es sin duda la que realiza Miguel Manzano Alonso, que se puede consultar fundamentalmente en tres de sus trabajos: en el *Cancionero leonés*, en *La jota como género musical*, y en el *Cancionero popular de Burgos*. Uno de los motivos principales es sin duda que trata de abarcar de forma global todas las variedades posibles presentes en la música tradicional, ya que otros intentos han sido parciales, como en el caso de José Antonio Donostia con el *modo de mi*, al que nos referiremos en el epígrafe siguiente; otros simplemente no abarcan todas las posibilidades existentes con un criterio coherente de clasificación. Esto último sucede cuando se realiza una estructuración en su base sobre parámetros diferentes en la observación de los fenómenos melódicos. Un ejemplo evidente de la mezcla de características diversas para un mismo sistema de ordenación, como sería el caso concreto de agrupar determinados casos referidos a los ámbitos melódicos como tipos melódicos, junto con sistemas de organización modales como el griego o el eclesiástico, cuando en realidad se trata de aspectos distintos que se deben estudiar separadamente.

Otra de las cuestiones por las que resulta atractiva la propuesta de Manzano es la utilización de un sistema “exclusivo” para la música de tradición oral no tonal -que por otra parte es la que presenta más problemas a la hora de sistematizar-, es decir, no adapta o utiliza para su clasificación sistemas de organización pertenecientes a otros tipos de música, como pueda ser el mencionado sistema eclesiástico y menos aún el griego u otros. No por ello se han de despreciar influencias, sobre todo en el caso del gregoriano, que por otro lado corresponde a ejemplos muy concretos, sobre todo en géneros litúrgicos, -pero algunos de los cuales se reducen a imitaciones de carácter satírico de las entonaciones eclesiásticas- que a priori escapan en parte a las modalidades puramente eclesiásticas. En suma, hasta que no se puedan determinar con más claridad las influencias o procedencias de las melodías folclóricas es muy acertado otorgar a esta música un sistema de clasificación específico, como resultado de unos comportamientos melódicos que son fruto de unos criterios estéticos particulares, a todas luces diferentes en la mayoría de casos de otros tipos de música salvo contadísimas excepciones:

Con frecuencia se emplea para la denominación de los sistemas modales la nomenclatura de los antiguos modos griegos o del canto gregoriano. Aquí prescindimos por completo de estas denominaciones porque consideramos, no sólo que no está suficientemente comprobada la relación entre estos dos sistemas y los que sirven de base a la música de tradición oral, sino que en numerosos casos que se dan como seguros es muy improbable que la haya.¹


Parte Manzano para su clasificación de los dos bloques básicos, de los que ya se hablado y sobre cuya existencia no presenta dudas: *sistemas modales* y *sistemas tonales*, aunque otra cuestión sea la gran dificultad en un número apreciable de ejemplos de catalogar dentro de uno u otro grupo, bien por encontrarse entre ambos, en un estado de evolución modal-tonal, o simplemente por no presentar algunos de aquellos elementos que son determinantes a la hora de observar su naturaleza *modal* o *tonal*, como pueda ser la presencia o no del VII grado cuya distancia interválica (de tono o semitono) es muchas veces una característica esencial. Otras veces, es simplemente el ámbito reducido que poseen muchas tonadas el que dificulta su colocación dentro de estos dos


¹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 117.


grupos tonal o modal. Pero incluso dentro de éste último hay buen número de casos de evolución puramente modal o incluso se dan casos *bimodales*, que presentan cadencias claras en dos sistemas modales distintos.


Dentro del grupo *modal* el punto de partida de Miguel Manzano corresponde a las posibilidades clásicas de modelos de escala diatónicos frecuentemente descritos en la teoría musical occidental a partir de la normalización del sistema temperado; a saber, las siete posibles ordenaciones existentes partiendo de cada una de las siete notas naturales y cuya distribución de tonos y semitonos (*mi-fa* y *si-do*) varía de posición en cada caso, siendo esta diferente disposición de intervalos lo que caracteriza a su vez cada *modo*, aunque no exclusivamente, pues hay otros elementos a tener en cuenta en el caso concreto de la música tradicional española, que veremos ahora y según propone este autor. Este último punto es fundamental, pues es la única forma de distinguir *modos* diferentes basados en la misma escala, y que a su vez pondrá de manifiesto, o no, la necesidad de un sistema específico para los modos empleados en la tradición oral por estar basados en comportamientos modales diversos de otros.


Se toma para denominar cada una de estas siete posibilidades de escala cada uno de los siete sonidos de los que se parte para obtener dichas ordenaciones:


Modo de do 


Modo de re 

Modo de mi 

Modo de fa 

Modo de sol 

Modo de la 

Modo de si 

Estas siete escalas se agrupan a su vez dentro de los dos grupos diferentes: *sistemas modales* y *sistemas tonales*, puesto que como es bien sabido en estas escalas resultantes que dan origen a cada *modo*, dos de ellas corresponden a su vez a las escalas mayor y menor de la música académica europea (*sistemas tonales*). Nos referimos al caso primero (*modo de do*) y al caso sexto (*modo de la*), que Manzano coloca en el epígrafe de *sistemas tonales*. Ahora bien, es conocido que en el caso último (*la*) es la misma escala la que presenta ordenaciones melódicas ajenas al sistema tonal moderno y por tanto es colocada a su vez en el grupo que denomina *sistemas modales*, pero coloca también el primer tipo (*do*) dentro de éste último grupo, aduciendo que en determinados

casos esta escala puede también escapar al funcionamiento propio con que aparece en la tonalidad mayor y que será comentado más adelante.

Como se puede observar, esta base de organización es “diatónica”, y sin embargo no es en absoluto ajeno a esta música el uso de “cromatismos”, o si se prefiere más correctamente inestabilidad en determinados grados. Estas alteraciones dan como resultado *sistemas modales* diferentes de los siete modos diatónicos. Manzano resuelve esta casuística colocando cada uno de estos ejemplos dentro de los siete modos básicos e indicando tales alteraciones como propias del comportamiento modal específico. Por ejemplo, si tenemos una tonada cuya organización interválica corresponde al *modo de la*, pero presenta inestabilidad en el III grado (*do natural-do sostenido*), ésta será catalogada por Manzano dentro del *modo de la*. Sin embargo, dependiendo del tipo de alteración que encontremos, si se trata de un giro melódico, o por el contrario se trata de una alteración continua sobre un determinado grado que hace que no sea realmente accidental y produce una sonoridad claramente diferente del caso de un giro aislado, puede no ser oportuno sea clasificado este caso junto con el puramente diatónico.

Siguiendo con el hipotético caso de la alteración en el III grado en el *modo de la*, si encontramos dicha alteración de forma continua, y no como un giro sobre el IV grado (*do sostenido-re*), la sonoridad cambia por completo pues el primer pentacordo cambia a una sonoridad modal mayor muy distinta a la sonoridad propia del *modo de la* que es menor². Este es por tanto, un punto que puede presentar ciertos problemas en esta propuesta de clasificación en determinados casos en los que la ordenación interválica no corresponda a ninguno de los siete modos diatónicos. Pero la forma de organización de este autor, en general, es válida pues estos casos de otras escalas son en general aislados y se pueden incluir dentro de esta propuesta de sistema.

Es evidente un caso concreto que aparece tanto de forma diatónica o que presenta alteraciones de forma habitual: el *modo de mi* (que se tratará en el apartado correspondiente), en el que el propio Manzano apunta que es posible que se trate de dos modos distintos según presente alteraciones o no, pero no entra en tales consideraciones y los unifica dada su alta especialización en cuanto al desarrollo melódico y cadencial que posee, pues no presenta dudas sobre su sonoridad característica global similar. Aun poseyendo mayor o menor número de cromatismos según los casos, su sonoridad final tiende siempre a ser similar y su fórmula cadencial propia, en el tetracordo o pentacordo diatónico de la escala de *mi* (descartando algunos casos ambiguos de evolución modal que puede presentar), cabiendo si acaso los adjetivos de “austero” que da el propio Manzano en los casos de la variante puramente diatónica.

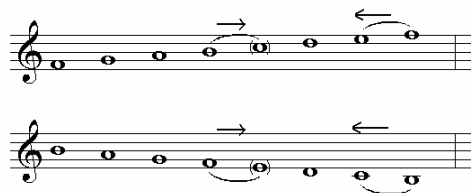
Como ya se ha apuntado, se han realizado infinidad de trabajos sobre la naturaleza y funcionamiento de los siete modelos heptáfonos de escala. De algunos de éstos se pueden extraer cuestiones que pueden resultar de interés a la hora de su aplicación por parte de Manzano a la música popular española. Pero, cabe adelantar que otros aspectos no resultan aplicables a nuestra tradición oral, pues escapan a los funcionamientos preestablecidos más bien teóricos que se les ha querido dar. Autores como Henri Gonnard, refiriéndose a la música modal en Francia³: En primer lugar, expresa que se han clasificado en mayores, menores y neutros. Partiendo del *modo de fa* y colocándose el resto por el círculo de quintas ascendentes (*fa-do-sol-re-la-mi-si*) tenemos que los tres

² Desde el siglo XVI, en el que la tercera se ha considerado una consonancia perfecta, ha dado lugar a la clasificación de los modos en dos grupos: mayor cuando la mediantes es mayor, y menor cuando la mediantes es menor. Ver: GUT, Serge: *La tierce harmonique dans la musique occidentale, origines et évolution*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1969, págs. 158-181.

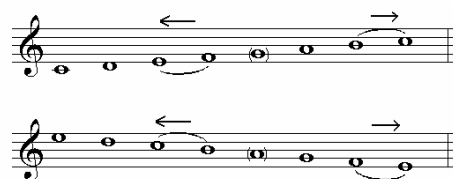
³ GONNARD, Henri: *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000, págs. 97-115.

primeros son considerados mayores, de dominante y naturaleza ascendente y sensibles ascendentes; los tres últimos son considerados menores, de naturaleza y sensibles descendentes; el cuarto o *modo de re*, quedaría en el centro, siendo considerado de naturaleza estable, neutra y sensibles bipolares (tanto ascendentes como descendentes). A su vez, dentro de los mayores-ascendentes, *fa* es considerado “doble-mayor”, *do* “mayor absoluto”, y *sol* “mayor”. Dentro de los modos de naturaleza descendente, *la* es “menor”, *mi* “menor absoluto”, y *si* “doble-menor”; con lo que se puede establecer una simetría entre los modos mayores y menores:

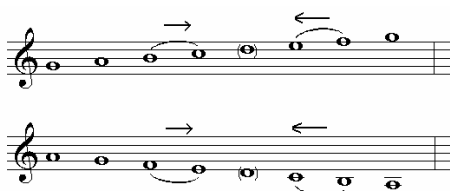
Doble-mayor y menor⁴



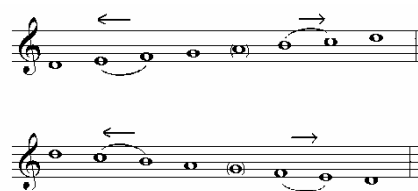
Mayor y menor absolutos



Mayor y menor



Neutro:



Esta exposición, aunque de gran utilidad, es puramente teórica y sólo en parte se adapta a los casos concretos de cada uno de los *modos*, al menos en lo que se refiere a la música popular española. Por otra parte, en estos estudios se emplean términos como “tónica” y “dominante” (el de sensible puede ser válido en algunos casos como en el *modo de mi*, aunque se puede sustituir por “notas de atracción” que a la postre es lo mismo), que pueden resultar inapropiados para la música modal por su significado claro en la música tonal. Manzano, por ejemplo, prefiere hablar de *sonido básico* y de *cuerda recitativa*.

Veamos ahora lo que de cada uno de los dos grupos modal y tonal dice Miguel Manzano, comenzando por los *sistemas modales* (los *siete modos*), que se presentan siguiendo el orden que ha establecido, esto es, según el orden de frecuencia con que se dan en los repertorios que este folclorista ha estudiado⁵, que sin lugar a dudas es un dato a tener en consideración:

⁴ Hemos traducido de esta manera del original en francés *sur-majeur* o *sur-mineur*. Por otra parte, han sido colocadas las notas llamadas “dominantes” entre paréntesis y los movimientos de las sensibles con flechas.

⁵ Aunque siguiendo el orden de frecuencia absoluto, es decir, sin separar los dos grupos, se debería colocar el modo menor tonal y el mayor tonal, en ese orden, justo después del *modo de mi*, como hace el propio Miguel Manzano en su trabajo *La jota como género musical*. En cuanto al orden de los sistemas modales, se ha seguido el de su último trabajo, el *Cancionero popular de Burgos*, por sus nuevas aportaciones al tema, y que difiere sensiblemente del de su *Cancionero leonés* cuyo orden era *Mi, la, sol, do, fa, re* y *si*, por tanto se han cambiado los tres últimos *si, re* y *fa*.

Sistemas modales

Es un hecho comprobado, casi desde las primeras recopilaciones, la presencia de sistemas melódicos modales en el repertorio tradicional, aunque, explica este autor, se ha interpretado de muy diversas formas. Por otra parte, es llamativo el porcentaje de pervivencia de estos sistemas en España, en relación con otros países de su entorno. Así por ejemplo en el repertorio de jotas del cuadrante noroeste peninsular Manzano presenta una cantidad superior de piezas pertenecientes a sistemas modales con respecto a los tonales (275 documentos modales y 235 documentos tonales)⁶. En otros trabajos la presencia modal es menos llamativa, pero importante: para la sección de cantos narrativos del *Cancionero leonés* presenta un total de 147 documentos modales y 174 tonales; en el *Cancionero popular de Burgos* la relación es similar, siendo un poco inferior el número total de ejemplos modales con respecto a los tonales (ver la nota 14 de este capítulo). Bien es cierto que las cantidades pueden variar según los sistemas de clasificación, pero dado que es el tema que nos ocupa se refieren exclusivamente a los datos obtenidos por este autor que, en cualquier caso, es una cantidad nada despreciable.

Modo de mi

Coloca Manzano este modo en primer lugar, pues se trata sin duda del *sistema modal* que mayor número de melodías presentan en todas las recopilaciones que ha realizado. Sobre la base de *mi modal* distingue este autor dos grupos de “variantes”: *diatónico* y *cromatizado*. La variante diatónica es la que posee la escala de *mi* sin alteraciones y las variantes cromáticas son las que poseen fluctuaciones cromáticas en algunos grados de la misma. Además, distingue según las amplitudes melódicas máximas, dos grupos: las tonadas de *ámbito compacto o reducido*, y las de *ámbito amplio*. Las primeras, son las que toman hasta cinco sonidos de la serie; y las segundas, las que como mínimo toman seis sonidos para la construcción de la melodía. Esta última agrupación en dos bloques será aplicada a todos los sistemas melódicos y no exclusivamente al *modo de mi*, por lo tanto, distingue el autor *variantes diatónicas de ámbito reducido o amplio*, y *variantes cromáticas* igualmente divididas en *compactas o amplias*.

Los ejemplos de *variante diatónica*, explica, son mucho menos numerosos que los de *variante cromática*⁷, pero aparecen en número suficiente a tenerse en cuenta y para “apreciar en toda su diversidad y riqueza la singularidad de este modo”. De éstos, la variante compacta son melodías “de porte austero, de carácter severo”, que poseen un “innegable arcaísmo”; aunque también aparecen melodías “de gran belleza” en la *variante amplia* de *mi diatónico*. En conjunto esta variante, a pesar de su escasa incidencia, indica Manzano que se encuentra en la mayoría de las regiones que ha estudiado, que corresponden a zonas de la Meseta Superior, exceptuando Vascongadas y Cataluña. En cuanto a las variantes cromáticas, las sitúa como las más características de la música tradicional y las más tipificadas, apareciendo con gran variedad de amplitudes melódicas, diversidad de cuerdas recitativas (sobre todo *sol*, *la*, *si* y *do*) y de grados afectados por la cromatización, aparte del III grado (más habitual), además de las notas ambiguas de entonación no temperada. De éstas variantes, son mucho menos

⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995, pág. 144.

⁷ A modo de ejemplo diremos que en su *Cancionero leonés*, vol. I, tomo 1, Manzano contabiliza un total de 160 melodías pertenecientes al *modo de mi*, de las que tan solo cerca de una veintena en total pertenecen a la variante diatónica en sus dos formas.

numerosas las de ámbito compacto que las de ámbito amplio. Sólo en el *Cancionero leonés* (vol. I, tomo I), el número de ejemplos de variantes cromáticas de ámbito amplio supera el centenar, del total de 286 documentos recogidos, aunque muchos casos no sobrepasan el ámbito de una séptima.

Otra cuestión que trata Manzano con referencia al *modo de mi* es el fenómeno de *inestabilidad modal-tonal*, es decir, el grupo que presenta tonadas a medio camino entre un *modo* u otro, y que se presenta con especial incidencia en esta *modalidad*. Recordamos que fue Matos quien primero trató esta cuestión (*diatonismos en evolución*) de forma sistemática, pero es Manzano quien la desarrolla con mayor amplitud.

Una tercera forma del *modo de mi cromatizado*, Interesantísima de analizar por lo que pueda suponer en cuanto al conocimiento de los tipos y de la forma en que evolucionan, es la que se presenta bajo la variante que podríamos llamar de *modo de Mi cromatizado con tendencia al Mi menor*. (...) Esta serie de melodías revelan una cierta inestabilidad modal-tonal en la forma en que son interpretadas, de tal manera que los cantores nos dejan en la duda acerca de si la nota final es el sonido básico del *modo de Mi cromatizado*, o de una escala menor cuyo primer grado es Mi.⁸

Esta posibilidad recogida aquí por Miguel Manzano, junto con otras, presenta serios problemas de identificación en algunos ejemplos en los que las características propias de la *gama española* prácticamente han desaparecido, hasta tal punto, que la única forma posible de relación con la gama, como ya se ha dicho, es mediante la existencia de variantes de tales tonadas cuya filiación en esta *modalidad* sea más evidente.

Según Manzano, aparte de esta variante con tendencia al menor tonal ya descrita, podemos encontrar tonadas con tendencia al mayor tonal, al *modo de sol*, y toda una suerte de casos intermedios: “En su proceso evolutivo, el *modo de mi* suele seguir dos itinerarios diferentes: El más frecuente es su transformación en un sistema de sonoridad menor sobre la misma nota, por la estabilización, un semitono hacia arriba (*fa sostenido*), de la entonación del segundo grado. El final de este proceso es a menudo una tonalización completa, o hacia el tono menor, al sensibilizarse la subtonica (*re sostenido* en lugar de *re natural*), o hacia la tonalidad mayor, al hacerse también estable la cromatización de los grados III y VI (...). El otro itinerario evolutivo del *modo de mi* se dirige hacia la sonoridad del *modo de sol*, cuando se estabilizan como intervalos mayores con relación al sonido básico del sistema los grados II, III y VI (...). Por último, abundan también en el repertorio las tonadas que se quedan como a medio camino en la evolución, al no definirse establemente, o al quedar en entonación ambigua, los grados que caracterizan a cada uno de estos sistemas, modales o tonales”⁹.

*MODO DE MI*¹⁰

- a) La ambigüedad de II grado produce equívoco modal entre el *modo de mi* y el *modo menor tonal*
- b) La ambigüedad del II y III grado produce equívoco modal entre el *mi modal diatónico* y el *mi modal cromático*.
- c) La ambigüedad del III grado produce también equívoco modal entre el *mi modal diatónico* y el *cromático*, pero es muy raro que aparezca sola y en toda la

⁸ MANZANO ALONSO, MIGUEL: *Cancionero leonés*, vol. I., tomo I, pág. 120.

⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 173.

¹⁰ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, tomo I, vol. I, pág. 130.

extensión del documento. Lo normal es que sea accidental, alternando con el III grado cromatizado al ascender (y/ o natural al descender).

Modo de la

Es presentado como el segundo en importancia y frecuencia, y que además se encuentra muy a menudo relacionado con el *modo de mi* y con el *modo menor tonal*. De éste, distingue también variantes que denomina *la modal diatónico* y *la modal cromatizado*. La característica principal de este modo *diatónico* es la naturaleza del VII grado, que dista a un tono del sonido fundamental, y que en ningún caso tiene función de sensible que tiene en la música tonal. En cuanto a la *variante cromática*, según el autor, aparece con mucha frecuencia en el repertorio tradicional de la Meseta Norte (en el *Cancionero leonés* detecta 50 casos). Se caracteriza por la cromatización del III grado (*do sostenido*) que describe como “de una manera bastante simétrica al *modo de mi* cromatizado en su III grado.” Esta relación con el *modo de mi* se puede observar en determinadas variantes cuyo sistema melódico originario es éste último. Otras veces, la inestabilidad tonal del II grado en ciertas cadencias producen una “evidente contaminación sonora producida por la sonoridad cadencial del modo de mi.” En todos los ejemplos, prosigue, el III grado posee un especial relieve en el desarrollo melódico (y no como simple giro), y por tanto no se percibe “la tonalidad menor a secas”, sino de diferente colorido, “y ello aun en los casos en los que aparece también el VII grado también cromatizado, tomando un cierto papel de sensible.”¹¹ Esta sonoridad posee una atmósfera muy similar a la que tiene el *modo de mi* cromatizado con tendencia al *mi* menor tonal, en definitiva la misma indecisión tonal-modal. Por otro lado, y en relación con la aparición del VII grado cromatizado, Manzano encuadra un grupo de tonadas de ámbito estrecho con esta alteración típica del modo menor dentro del *modo de la*: “(...) porque revelan unas características que tampoco encajan en la música tonal. Estas melodías se asemejan, más que a organizaciones modales o tonales, a ciertas fórmulas arcaicas de recitado rítmico que sirven de soporte a los romances (...) Estamos aquí sin duda ante sonos ancestrales que, a pesar de apoyarse sobre sonidos que nos son familiares, escapan a cualquier intento de clasificación.”¹² Aunque también reconoce encontrar casos de un estado de evolución que claramente tiende al modo menor tonal por esa sensibilización del VII grado y, a veces el final del proceso da como resultado la sonoridad mayor, a veces incompleta, con restos de un estado anterior, patentes en el VI y VII grados, y otras veces totalmente definida.

Las cuerdas recitativas que presenta esta *modalidad* son varias, pero generalmente la tensión melódica se produce entre los grados I y IV o I y III, aunque son también propias de este *modo* cuerdas en el V grado, tanto de forma exclusiva como en combinación con el IV.

Por otra parte, al igual que sucede en el *modo de mi* aparecen en este *modo*, y en segundo lugar en cuanto a la incidencia, casos de *notas ambiguas*, de entonación no temperada, que sobre todo afectan al II y III grados, como sucede en el *modo de mi*, siendo este uno de los aspectos por los que Manzano observa la simetría que menciona entre ambos *modos*. En relación con estas notas ambiguas ya sean de entonación intermedia o de simple cromatismo no continuo, se ha apuntado su posible causa, por un estado de evolución tonal que este autor sistematiza también para el *modo de la*:

¹¹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 122.

¹² Ibidem, pág. 123.

- La ambigüedad del segundo grado produce equívoco modal entre el *modo de la cromatizado* y el *menor tonal*.
- La ambigüedad del grado III produce equívoco *mayor-menor* en el primer pentacordo de la escala.
- La ambigüedad de los grados II y III produce equívoco modal entre el *la (modal cromatizado o tonal)* y el *mi diatónico o cromatizado*.
- La ambigüedad de los grados VI y VII refuerza la del pentacordo inferior, producida por el grado III o por el grado II y III.

Veamos ahora un ejemplo de los más claros descritos por este autor de *variante diatónica* y otro de *variante cromática* del *modo de la*:

Modo de la diatónico (Cancionero leonés):

32 Arriba el limón
♩. = 96
Castrocalbón

A- rri- ba el li- món, a- ba- jo la ho- ja, —
li- mo- ne- ra de mi- a- mor, — ya te pue- des me- ter
mon- ja. Si te quie- res me- ter mon- ja en la
re- li- gión cris- tia- na, — yo con- ti- go no me
ca- so por- que no me da la ga- na. A-

Modo de la cromatizado (Cancionero leonés):

234 La mi morena, que no me aguarde
♩. = 56
Pedregal

En As- tu- rias no me ca- so, en Xi- xón,
lo pongo en du- da; ten- go de ha- cer un pa- la-
cio junto a la i- gle- sia de Tru- bia. La mi mo- re-
na, que no me a- guar- de, que vi- vo le- jos y lle- go tar- de.

El primero de los ejemplos (transportado a *re*), presenta como cuerda recitativa o grado de tensión con respecto a la fundamental el V grado. Obsérvese también el característico VII grado, como es propio de este *modo*, a un tono de la nota básica, en este caso *do natural*.

En el segundo ejemplo, que aparece transportado a *sol*, se puede observar la alteración propia de la variante cromática que afecta al III grado. Hay otros ejemplos en los que habitualmente esta alteración suele aparecer en el movimiento ascendente de la melodía, mientras que en el movimiento descendente, sobre todo al buscar la nota básica en las cadencias, se presenta sin alterar. Este comportamiento es similar al que realizan variantes cromáticas del *modo de mi*, principalmente una de las más típicas, la que presenta el II y III grado alterado (*fa* y *sol sostenidos*) ascendentemente al subir y natural en el movimiento descendente de las cadencias. También hemos observado que las cadencias en el *modo de la* se producen generalmente en movimiento descendente de grado hacia la fundamental, de forma similar a la propia del *modo de mi*, pero sin la contundencia en la dirección que posee éste último por la tendencia natural de su sensible descendente que no posee el *modo de la*.

Modo del sol

Lo define Manzano como uno de los mejor caracterizados, principalmente por dos motivos: el VII grado a distancia de tono de la fundamental, y los giros melódicos que presenta. Ambas características dan como resultado la sonoridad específica de este *modo*. De los comportamientos habituales de estas melodías describe únicamente el diseño *mi-fa-sol* para perfilar la cadencia final. También señala en otra ocasión: “la cadencia final de las melodías en *sol* modal se organiza casi siempre a partir de una primera llegada del decurso a esa nota básica, que es rebasada hacia abajo y rebota, por así decirlo, hasta volver a la misma pasando por el *fa* como sonido subtónico. Y es esta especie de circunloquio melódico final el que precisamente conforma la sonoridad de ese sistema.”¹³ Aunque otras veces, indica, puede aparecer este giro en la parte aguda de la escala en lugar de en la grave. Por nuestra parte, se puede añadir que en numerosas ocasiones se presenta como inicio el salto *sol-do*, precisamente cuando actúa como cuerda recitativa ese IV grado de la escala, que es definido por este autor como habitual segundo sonido en importancia, que normalmente genera una constante tensión con la nota fundamental que se resuelve al final a favor del sonido principal. Aparte de esta *cuerda* en *do* describe casos de cuerda en la misma nota modal y, otros casos que se desarrollan tomando el *si* como tensión con el *sol* final o los que toman como pilar la quinta *re-sol*; y como suele ser habitual, los casos de *ámbito amplio* (desde seis sonidos) son más numerosos que los de *ámbito compacto*.

Manzano incluye dentro de este *modo* un grupo de casos en los que está ausente el VII grado (*fa* elíptico) y que define como *sol defectivo*, pues a pesar de no encontrarse este elemento aparentemente fundamental para su determinación, presentan los giros melódicos modales perfectamente caracterizados. Otras veces no queda clara su naturaleza modal y presenta dudas entre el *modo de sol* y el *modo de do* cuando no aparece ese VII grado, o cuando ese mismo grado aparece cromatizado descendentemente en el *modo de do*, aunque en este último caso es determinante el comportamiento melódico para distinguir ambos *modos*. Existen, a su vez, otros casos dudosos también recogidos. Así, aparece en algunas ocasiones un estado de evolución tonal, que al igual que sucede en el *modo de la*, se relaciona directamente con el *modo de mi*. En unos casos parece que el *modo de mi* evoluciona hacia el *modo de sol*, que según el autor es un “fenómeno muy explicable, al tener ambos modos una especie de simetría en sus soportes melódicos básicos”. Estos casos suceden cuando algunos de los grados inestables más usuales del *modo de mi* (II, III y VI) dejan de serlo y se

¹³ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 175.

estabilizan, pasando la sonoridad resultante entonces al *modo de sol*. Pero también parece suceder el fenómeno contrario, es decir, cuando el *modo de sol* tiende a transformarse en *modo de mi* por presentar inestabilidad en los grados II y III de la escala, quizá debido a la abrumadora presencia del *modo de mi* en la memoria de los intérpretes. También menciona un caso único de inestabilidad exclusiva y descendente en el III grado (que lo aproximaría al *modo de re*).

Recogemos a continuación unos ejemplos de este *modo* según el autor:

Modo de sol con fa elíptico (Cancionero leonés):

163 Adiós, calle del amor

♩. = 60

212

A- diós, ca- lle del a- mor, cuán- tos

pa- se- os me de- bes, cuán- tas ve- ces he ron-

da- do la som- bra de tus pa- re- des.

Prioro

Modo de sol ámbito amplio (Cancionero leonés):

510 Anda, niña, anda, niña

San Martín de la Felemona

606

La pri- me ra que can- to no va con ai- re, _____

por- que sa- le del pe- cho de u- na co- bar- de. _____

An- da, niña, an- da, ni- ña y an- da, mo- re- na, _____

tu ven- ta- na ce- rra- da me cau- sa pe- na _____

y el sue- ño de la no- che tú me lo lle- vas. _____

Modo de sol con tendencia al modo de mi (Cancionero Leonés):

723 Santa Elena (II)

♩. = 96

899

No la sa- ca- ra por puer- tas ni tam-

po- co por ven- ta- nas, la sa- có por un bal-

cón a fa- vor de u- na cri- a- da.

Campo (Ponferrada)

El primero de los tres ejemplos es el que Manzano define como *sol defectivo* por la ausencia del VII grado, pero coloca en el *modo de sol*. Pero no está tan clara su naturaleza modal, pues admite perfectamente una armonización tonal. Sin embargo, el

segundo caso es claramente modal, presentando el mencionado giro propio de este sistema descrito por el autor y formado por el movimiento melódico ascendente hacia la fundamental (normalmente *mi-fa-sol*), en este caso desde el V grado. Tanto en este giro como en los descendentes la presencia del VII grado natural no da lugar a dudas. El último, Manzano lo cataloga dentro de los casos de *modo de sol* con tendencia al *modo de mi* por la inestabilidad del III grado (*si bemol*), pero no se puede asegurar, pues falta un elemento en todo el documento, el II grado, que es precisamente el que permitiría determinar con seguridad si su naturaleza modal tiende a uno u otro caso. Por ejemplo, y de la misma manera que se puede ver la tendencia al *modo de mi*, se podría ver como tendencia al *modo de re* cuya escala corresponde a la de *sol* con el *si bemol*.

Modo de do

Para justificar la existencia de esta modalidad, ya que “puede sorprender a más de un lector”, Manzano explica que existen una serie de tonadas que aun estando basadas en la escala de *do* no corresponden al *modo mayor tonal* dado que discurren por cauces modales más que tonales. Estas piezas encajarían, pues, de una forma forzada en el *sistema tonal*. Esto se debe a que discurren sus melodías con una libertad que no se sujeta a la influencia de los grados tonales. Parecen rehuir el VII grado o simplemente llevar éste una dirección contraria a la que debería seguir; y, suelen presentar la ausencia de las funciones de dominante y subdominante, y de las armonías pertenecientes a esos grados como condicionantes del desarrollo melódico. Este modo es, de todas maneras, difícil de identificar por la coincidencia de sus sonidos con el modo mayor.

Las melodías que pertenecen a este sistema, las distribuye este autor en tres bloques diferentes:

El primero está formado por una serie de fórmulas melódicas de ámbito compacto que a menudo no supera un ámbito de cuatro notas, cuyo desarrollo se organiza a partir de la tensión entre la nota básica y un segundo sonido, que habitualmente es el IV grado, aunque a veces es el III, y más raramente el V. Poseen todas estas melodías, además, una clarísima característica, que consiste en presentar una escasa o nula importancia del VII grado en el conjunto y sobre todo en la cadencia final a pesar de estar a medio tono de la fundamental. Muchas de estas piezas, por otra parte, presentan gran similitud con el *IV modo gregoriano* ya que su desarrollo recuerda muy de cerca al canto salmódico, aunque es notablemente diferente la zona sonora en la que discurre el flujo melódico.

Un segundo grupo es el que comprende fórmulas melódicas de ámbito más amplio, aproximadamente la octava. Este grupo presenta más rasgos que inevitablemente se asemejan en detalles con el modo mayor, aunque puede observar en estas melodías la falta de sujeción a la leyes tonales y la ausencia del dominio de los tres grados sobre los que se apoya la construcción tonal. Como resultado se observa en ellas “unas sonoridades muy diferentes del colorido del modo mayor tonal.”

Un tercer bloque de fórmulas melódicas se caracteriza por pertenecer al sistema de *do modal* pero con final en el III grado. En estas tonadas se percibe de forma implícita la presencia de la nota fundamental *do*, aunque esta no sea la nota final sobre la que viene a producirse el reposo candencial. Podría asociarse al *modo de mi* diatónico por esta final y por el ámbito casi idéntico, pero el colorido modal es enormemente diferente.

Presentamos a continuación un ejemplo de cada uno de estos tres grupos de tonadas en el *modo de do*:

Bloque primero (*Cancionero leonés*)

690 La mala suegra (I)

$\text{♩} = 96$

Curueña (ten.)

852

Nar- bo- la se an- da pa- sean- do por su
ba- rri- do por- tal; do- lo- res le dan de
par- to que la ha- cen ro- di- lla- re.

Bloque segundo (*Cancionero leonés*)

702 Las señas del esposo (VII)

$\text{♩} = 76$

Losadilla

868

Sen- ta- des- tá Ca- ta- li- na a la som- bra de un lau-
rel con los pies a la fres- cu- ra mi-
ran- do el a- gua co- rrer.

Bloque tercero (*Cancionero leonés*)

744 Delgadina (I)

$\text{♩} = 116$

Pozos de Cabrera

928

Tres hi- jas te- ní- a el rey, to- das tres co- mo la
pla- ta, la más chi- qui- ti- ta de e- llas Del- ga- di- na se lla-
ma- ba.

En el primero de los tres ejemplos, por el desarrollo melódico mínimo, una tercera mayor, no podemos asegurar, a falta de elementos, si realmente se trata de un *modo de do* como dice el autor, ya que cabe también la posibilidad de encajar en un *modo de fa* e incluso en *modo mayor tonal*. Sin embargo, el caso segundo parece más evidente, al menos presenta toda la gama y se observa la tendencia señalada de rehuir el movimiento de la sensible (en el 2º compás), sin embargo el movimiento melódico de la progresión de los cuatro últimos compases tiene un sentido más tonal. En cualquier caso las funciones tonales encajarían perfectamente en toda la pieza aun tratándose de uno de los ejemplos más claros. Al último caso le sucede algo similar que al primero: faltan

elementos para asegurar que estemos ante un *modo de do*, en este caso un ámbito algo mayor, de cuarta.

Modo de si

Posee éste la sonoridad característica que le otorga la quinta disminuida que presenta en su primer pentacordo (*si-fa*), que es precisamente el ámbito por el que se mueven normalmente las melodías en esta *modalidad*. Aparte de esto, otra característica propia es el reposo final siempre en la nota básica del *modo*. En cuanto a la presencia de inestabilidad en ciertos grados, Manzano menciona sólo dos casos concretos: uno que cromatiza el VI grado bajo la nota modal, y otro en el que es el II grado el que aparece inestable (números 517 y 688 respectivamente de su *Cancionero leonés*). Observa también que su presencia en la música de tradición oral es escasísima (no llega a la media docena en cada una de sus recopilaciones), modalidad que asocia siempre a una gran antigüedad en la tradición. Otra cuestión es su proximidad con el *modo de mi*, cuyos primeros tetracordos son idénticos, con lo que la única diferencia evidente en su escala (dado el ámbito reducido de este *modo*) es el V grado, que en el comportamiento de las melodías incluidas en este grupo suele ser habitual, después de su llegada a éste, una salida en movimiento descendente y reposo final en el *si*. El propio padre Donostia en su artículo sobre el *modo de mi* lo incluye dentro de su casuística, como veremos más adelante. Por último, y en relación a su escasez, ésta puede tal vez atribuirse a su absorción por el *modo de mi* tan dominador en la tradición oral española.

Veamos a continuación un par de ejemplos de entre los más característicos nombrados y recogidos por el autor:

691 La mala suegra (II)

♩ = 116 Arintero

Nar- bo- li- taes- ta- ba en cin- ta en su ba-
rri- do por- tal, do- lo- res le dan de par- to
que le ha- cí- an ro- di- llar.

149 Arboleda de los ríos

Despacio Librement Castrocalbón

Ar- bo- le da de los rí- os, qué arbole- da tan ai-
ro- sa te vas quedan- do dor- mi- da por de-
ba- jo de las ho- jas.

En la primera de las tonadas es inevitable la asociación con el *modo de mi*. Obsérvese el movimiento melódico descendente en las dos cadencias que aun partiendo desde el *si* bemol, alteración que aparece a veces en el *modo de mi*, se podría ver como originada desde el *la* con el giro *si bemol-sol* sobre éste, quedando la fórmula típica del

modo de mi: *la-sol-fa-mi*. El segundo ejemplo justificaría más el *modo de si*, puesto que la primera cadencia escapa totalmente a la descendente del *modo de mi*, aunque en la última, si quitamos el giro sobre el *re*, también quedaría *la-sol-fa-mi*. En cualquier caso es menos habitual este giro en el *modo de mi*.

Modo de re

El *modo de re* es también sumamente escaso en su forma auténtica en la música popular española, explica Manzano. La característica esencial que lo diferencia del *modo de la* es su VI grado a distancia de tono del V y el VII a distancia de semitono del VI y a distancia de tono de la fundamental del *modo*. La presencia del tritono *fa-si* fue suavizada bemolizando el *si*, perdiendo de esta manera el principal elemento que lo diferencia del *modo de la*. En el *Cancionero leonés*, tiende este autor a incluir casos que posean el *si* bemol amparándose en “los trazos de la fisonomía modal de re.” En cambio en el *Cancionero popular de Burgos* se reserva esta asignación exclusivamente para los casos en los que el VI grado aparezca natural, optando por el *modo de la* o el *menor tonal* para los demás. También concede un gran arcaísmo a las contadísimas melodías en este *modo* (no llega a la media docena en el total de sus recopilaciones).

He aquí un ejemplo claro según el autor:

710 La doncella guerrera (V) Robledo de Omaña

$\text{♩} = 138$

880

En Se- villa a un se-vi- lla- no sie- te hi- jas le dio
Dios, la ma- la suer- te que tu- vo, que nin- gu- na fue va-
rón.

Modo de fa

Dice Manzano: “El auténtico *modo de fa*, cuya característica sonora es el IV grado, (*si*) en su estado natural, y el primer semitono de la serie entre los grados IV-V (*si-do*), aparece rarísimamente en la música tradicional.”¹⁴ Debido a la dureza del tritono este *modo* fue tempranamente suavizado (cambiando el *si* por el *si bemol*) de forma similar al *modo de re*, y como sucedió en el canto gregoriano, que sólo poseen el *si natural* algunas de las piezas más antiguas del 5º *modo*. La escasez de documentos que presentan esta sonoridad pura¹⁵ (con el *si natural*) hace dudar al propio Miguel Manzano de su existencia real. Aunque en el *Cancionero leonés* afirma: “Son, sin embargo, bastante frecuentes las melodías que toman como base el *fa modal* en su variante *compacta* o *reducida*, gemela en su sonoridad al *tritus plagal*. Tales melodías suelen desarrollarse sobre la base modal de una tensión entre la nota modal, *fa*, y los grados III (*la*) o IV (*si bemol*), tomando ambas notas, a veces en alternancia con el *do*, el carácter de cuerda recitativa, y suele evitar el VII grado en la cadencia, alejándose así

¹⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 125.

¹⁵ En una nota de su *Cancionero popular de Burgos* (tomo I, pág. 179), Manzano dice que de los más de 30.000 documentos por él analizados tan sólo media docena de ellos estarían en este *modo de fa* puro, algo similar a lo que sucede con el *modo de re*.

de la atracción que esta nota sensible tiene hacia la tónica en el sistema tonal.”¹⁶ De estos casos presenta un buen número de ejemplos, que al observarlos detenidamente, se puede poner en duda perfectamente su naturaleza en dicho *modo de fa*. Por un lado el ámbito reducido, y por otro, tanto la aparición del *si bemolizado* completamente o simplemente su ausencia, hacen, creemos, que hasta el propio Manzano no se refiera ya a esta posible variante compacta de este modo en su posterior *Cancionero popular de Burgos*.

He aquí también unos ejemplos de su *Cancionero leonés*:

92 (Tengo de ir a Madrid) Figuera

105 Ten-go de ir a Ma- drid só-lo por
ver a la rei-na, que es-tá ves-ti-da de ver-de
como el campo es-tá de hier-ba.

104 En el campo campillo La Utrera

117 En el cam-po cam-pi-llo de
La Se-re-na péi-na me, ni-ña el
pe-lo has-ta que vuel-va.

En el primero se puede tomar la inestabilidad IV grado como un estado de evolución con la tendencia a *bemolizar* por completo como ha observado Manzano, pero también se puede interpretar de forma opuesta, es decir, el IV grado *bemol* que se hace natural por la dirección melódica que va desde el *sol* al *do*. El otro ejemplo pertenece a los casos de *variante compacta* recogidos en el *Cancionero leonés*. Teniendo de la escala sólo una 5ª, la presencia del IV grado *bemol* es muy significativa para dudar completamente de que se trate de un *modo de fa*, más aún, su sonoridad se puede tomar perfectamente como *tonal mayor* con una cadencia final clarísima.

¹⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, tomo1, pág. 125.

Sistemas tonales

Aparecen, según este autor, en un número considerable las piezas del repertorio oral que se adscriben a los modos mayor y menor de la música académica, si bien, con diferencias según las zonas e incluso los tipos de repertorio, pero en cantidad suficiente para situarse en segundo lugar después del *modo de mi*. Además, la cantidad parece ir en aumento en comparación con el conjunto de *sistemas modales*¹⁷, aunque matiza este resultado, puesto que ha incluido dentro de este grupo las melodías que se encuentran en proceso de evolución pero avanzado, además de repertorios que no se suelen incluir en este tipo de recopilaciones y cuya sustancia musical es mayoritariamente tonal, como los *romances de cordel*, *coplillas* y *tonadillas tardías*. A pesar de todo, esta tendencia parece ser muy evidente y claramente documentable, sobre todo en determinados repertorios. En el *Cancionero leonés*, en el volumen de *cantos narrativos* se observa una tonalización clara que este repertorio ha experimentado con respecto a los demás.¹⁸

Otro dato a tener en consideración, que señala el autor, es la mayor presencia de la sonoridad menor sobre la mayor, aunque se debe indicar que esta peculiaridad de nuestra música popular ha sido reflejada al menos a grandes rasgos, pero con unanimidad, por quienes han tratado esta materia. Aunque, aparte, Manzano presenta la hipótesis de que este hecho puede ser motivado por la gran cantidad de melodías en tono menor proceden de tipos melódicos modales, sobre todo el *modo de mi* y de *la*. A lo que se podría añadir que es una simple preferencia del pueblo español por esta sonoridad menor -otra cuestión sería explicar el porqué de esta preferencia como bien apunta el autor- tantas veces comentada, pues si vemos la proporción dentro de los *sistemas modales* (que consideramos divididos igualmente en mayores y menores) predominan los dos anteriormente mencionados (*mi* y *la*), y suponiendo esta misma proporción fuese la de un estadio anterior al inicio del empleo de los modos mayor y menor de la música tonal, tendríamos igualmente un predominio del *menor modal*. También hay que mencionar la apreciable cantidad del repertorio que posee una dualidad mayor-menor dentro del grupo tonal por la alternancia del III grado elevado y natural, como sucede en el *grupo modal* en los tipos más representativos (especialmente en los caso del *modo de mi* y de *la cromatizados*, que son los más abundantes), cuya base es menor pero presentan gran cantidad de giros mayores en el transcurso de las tonadas, y por lo tanto, estadísticamente habría que hablar en términos absolutos de una mezcla mayor-menor, aunque en muchos casos se cataloguen únicamente como mayores o menores.

Modo menor tonal

Manzano sitúa el modo menor por delante del mayor en orden a su mayor incidencia en el repertorio, y de hecho lo coloca junto al *modo de mi* como bloque sonoro más característico en los repertorios del cuadrante noroeste de la Península. Explica el autor que la calidad musical de las tonadas en modo menor, salvo alguna excepción, no deja

¹⁷ En el *Cancionero popular de Burgos* Manzano indica una proporción del 45% del total dentro del sistema bimodal moderno. En la sección de *rondas y canciones* la proporción es de 134 modales y 187 tonales, y en la sección de *cantos narrativos* 297 modales y 317 tonales (ver la nota a pie de la pág. 180, tomo I de ese cancionero).

¹⁸ Comprende el grupo de *cantos narrativos* los *romances viejos*, *romances vulgares*, *coplas de cordel*, *coplillas*, y *tonadillas*. Véase en el citado cancionero (vol. II, tomo 1, pág. 60) el cuadro que indica la cantidad correspondiente en cada uno de estos géneros de sistemas tonales y modales.

lugar a dudas, ya que muchas evitan los tópicos de tendencia a la “sensiblería” y al “dramatismo fácil” que suelen rondar a esta *modalidad*. Apunta también, que una revisión de las tonadas que ha situado en el modo menor posiblemente las colocaría más bien dentro de los *sistemas modales*.

En el mencionado estudio sobre la jota¹⁹, Manzano realiza un cuadro de los modos y tonos en los que la proporción de piezas en modo menor es de 96 de un total de 510 documentos.

Modo mayor tonal

Las melodías que integran este grupo en el repertorio tradicional poseen un discurso muy libre, sin las posibles limitaciones que el desarrollo tonal puede condicionar. Explica, que es raro encontrar un reposo cadencial en la subdominante y también ver frases enteras fundamentadas en la fórmula cadencial básica de este sistema (I-IV-V). Esto sucede aun en el repertorio de mayor tradición tonal como la jota²⁰, que pese a basarse en los acordes de 7ª de dominante y tónica su desarrollo melódico siempre posee una mayor libertad de lo que las limitaciones armónicas hacen suponer. Con esto, realiza una llamada de atención sobre la calidad musical que presenta este bloque del repertorio tradicional muchas veces hasta menospreciado.

Esta propuesta de clasificación nos lleva a las siguientes observaciones. En primer lugar, y como ya se ha insinuado en los breves comentarios a los ejemplos musicales, un problema que presenta este sistema es la gran cantidad de piezas existentes en el repertorio popular español cuyo ámbito es muy reducido (el ámbito más habitual en general, y según Manzano, no supera la sexta) con varios casos en los que no se supera la cuarta. Con esto, una apreciable cantidad de las tonadas no se pueden clasificar de una manera precisa, salvo excepciones, dentro de un sistema cuya base es heptafónica si no queremos caer en el error de la imprecisión o la ambigüedad. Ciertamente es, como afirma este autor, que no es necesaria la presencia de todos los elementos para poder determinar su naturaleza, es decir, el tipo de escala. A este caso se pueden adscribir numerosísimos ejemplos. Pero aun reduciendo al máximo el número de elementos (grados de la escala o melodía) hay un sinnúmero de piezas que presentan ámbitos de tercera o cuarta, y otros, los menos, de segunda. A este respecto, Bruno Nettl llega más lejos afirmando:

Podríamos vernos tentados a clasificar melodías de sólo cinco notas mediante el mismo sistema de modos [se refiere a los modos heptáfonos] partiendo del supuesto de que, simplemente, faltan dos de las notas del modo. El problema es que no podríamos demostrar cuales son las dos notas que faltan.²¹

Este autor no tiene en cuenta que un *sistema modal* no es sólo una escala, sino que intervienen otros elementos para definirlo, como es la opinión de Miguel Manzano cuando afirma que no es necesaria la presencia de todos los grados de una escala, propia de una determinada *modalidad*, para conocer dicha *modalidad*:

¹⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, pág. 144.

²⁰ Se refiere a la jota tipificada como de tipo aragonés, pues hay muchos otros tipos de jota de tipo modal. El otro género típicamente tonal es la seguidilla, pero no lo incluye Manzano puesto que su área de distribución corresponde al centro y sur peninsular y desaparece según nos aproximamos al norte.

²¹ NETTL, Bruno: Op. cit., pág. 48.

Pero un sistema melódico modal no necesita los siete sonidos para su configuración y para su completo desarrollo. [En una nota explica que no afirma que sea necesario que una melodía tonal tome siete u ocho sonidos en su desarrollo, viniendo a decir, que los grados que no aparecen se sobreentienden] Con cinco o seis sonidos, y a veces con menos, puede quedar completamente configurado, con tal de que quede claro el lugar que los dos semitonos naturales, o uno de ellos y el tritono, ocupan en la sucesión.”²²

Sin embargo, una porción de las melodías catalogadas por Manzano dentro de algunos *sistemas modales* presentan ámbitos de tercera o de cuarta con un sólo semitono, siendo varias las posibilidades modales. Son más claros los casos particulares del *modo de la* y de *mi*, especialmente éste último cuyo comportamiento melódico es, por lo general, característico y no necesita más de una cuarta o quinta para desarrollarse. Los otros casos, los que admiten varias opciones, se deberían clasificar aparte. Son muchos los ejemplos de fórmulas melódicas de ámbito muy estrecho en la tradición popular, muchas veces se relacionan con recitados, o son sonsonetes, cantinelas, etc. El propio Manzano denomina a este grupo como *fórmulas arquetípicas de recitación*²³, para las que “es difícil hablar con propiedad de modos, y por tanto de notas modales.” Alude a estos casos como “estados embrionarios” o “fórmulas protomelódicas”, pero tendiendo a agrupar éstos dentro de escalas heptáfonas y, por tanto de los 7 modos. Como ejemplo cita una pieza basada en las notas *la* y *sol*, y aunque sin absoluta certeza, se refiere a un estado embrionario del *modo de sol*, arguyendo para esta conclusión el que a medida que las fórmulas melódicas se van ampliando se determina cada vez más la situación de esas dos notas dentro de la escala. Deberían separarse todas estas piezas de ámbito restringido en un grupo diferente de los *modos heptáfonos*, puesto que no está probado que estas fórmulas reducidas hayan dado, con el tiempo, origen a los *modos*. Aun pareciendo una teoría muy atractiva, puede que simplemente estas fórmulas se empleasen y conviviesen de forma paralela a otras más complejas en función a unas necesidades funcionales y expresivas. Sobre este aspecto puramente evolutivo de los sistemas melódicos, considerar que formas sencillas han dado paso a otras más amplias, y por tanto, que éstas primeras constituyen un resto de una antigua cultura musical, viene a ser lo mismo que pensar que hubo un momento en el que toda la música tuvo esas características. Según B. Nettl sería un error dar por hecho que la música pasa en todas partes de formas simples a formas más complejas²⁴, aunque para el caso concreto de Europa apunta que posiblemente así fuese. Cabe insistir en que esto se debería matizar según los tipos de repertorio como se ha indicado.

Volviendo a la sistematización melódica propuesta por Manzano, se debería incluir en dicha propuesta, bajo epígrafe aparte²⁵, este grupo de tonadas que no presentan confirmada una ascendencia modal heptáfona. Este grupo, como hemos visto, es ya indicado por otros autores, aunque no sistematizado de forma amplia. Una posible forma de organización sería la agrupación modal según el ámbito (una nota, 2ª, 3ª, etc.) y dentro de éstos según la nota base y la colocación de semitonos si los hubiera, tal y como hace Manzano²⁶ pero sin su inclusión dentro de los 7 modos. La dificultad de esto

²² MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 169.

²³ MANZANO ALONSO, Miguel: “Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional”. En *Revista de Musicología*, vol. IX, nº 2, 1986, págs. 357-397.

²⁴ NETTL, Bruno: Op. cit., pág. 51

²⁵ No nos parece la terminología más adecuada de “sistemas premodales o protomelódicos” que presuponen un estadio anterior a otros sistemas. Más adecuado sería el empleo de *sistemas modales simples o reducidos*: modos de una nota, bitónicos, tritónicos etc., para diferenciarlos de los *sistemas modales complejos* sin aludir a su mayor ancianidad. En cualquier caso la usaremos por cuestiones prácticas.

²⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: “Estructuras arquetípicas de recitación...”

puede radicar en determinar en algunos de los casos de ámbito más amplio (tetracordos y pentacordos) si pueden o no pertenecer a los sistemas modales amplios. Pese a ello creemos necesaria esta división, sobre todo para los casos de interválica más reducida.

Otra cuestión relativa a la propuesta de Miguel Manzano es la duda que presenta la existencia real de alguno de los 7 modos, duda que el propio autor, como hemos visto, manifiesta en algún caso (como en el del *modo de fa*). Exceptuando los modos de *mi*, *la* y *sol*, que por otro lado quizá son los mejor caracterizados, puede ciertamente dudarse de los restantes. En unos casos, por la escasísima incidencia, casi anecdótica, que presentan. En otros, por la inevitable asociación con las modalidades mayor-menor de la música académica. Así, en los casos de los modos de *re si* y *fa* hemos podido constatar que su presencia tan escasa puede ser síntoma, según indica este folclorista, de una evolución general de los modos y, por tanto, residuos de sistemas antiguos. Pero pueden también verse como simples variantes no contempladas como tales, como puede suceder, en general, con el *modo de si* (*modo de mi* con el V grado rebajado), lo que reduciría todavía más su presencia. Otra cuestión es la de los modos de *do* y *fa* con el *si bemol* aparte de confundirse entre ellos,²⁷ presentan la dificultad añadida del gran número de tonadas que parecen estar a caballo entre lo modal y lo tonal y por ello no encajan perfectamente en un grupo ni en otro. Aparte de esto, se puede notar cierta tendencia, por así decirlo, a “modalizar” un número de tonadas que pueden ser de claro corte tonal. A modo de hipótesis se podría observar que la escasa o nula presencia de acompañamientos armónicos en el repertorio popular, ha podido tener como resultado esa mayor libertad melódica, a la que hace referencia este autor, aun cuando la base melódica sea tonal y por aquel motivo tomadas como modales.

Otra reflexión, también a modo de hipótesis, que se puede hacer sobre el sistema de *modos heptatónicos* es la posibilidad de la existencia de otras formas de organización melódica, que aunque también heptatónicas, no se adaptan a ninguno de los siete casos. Esto podría suceder cuando determinadas alteraciones de alguno de los 7 modos pasan a ser continuas, y por tanto, no accidentales, con lo que se plantearía la existencia de una escala propia. Veamos el siguiente ejemplo:

Leonesa²⁸



Cuya escala sería²⁹:



Escala que no pertenece a los siete *modos*, aunque según el sistema de organización de Manzano podría ser un *modo de la* con el III grado alterado (no se observa recogido

²⁷ El propio Miguel Manzano los sitúa juntos en el *Cancionero leonés*, vol. II, tomo 1, pág. 58

²⁸ Este ejemplo ha sido tomado del trabajo de Manuel Fernández Núñez: "Las canciones populares y la tonalidad medieval. Aclaraciones a la obra 'Las Cantigas' de Alfonso X el Sabio escrita por D. Julian Ribera". En *La Ciudad de Dios*, núm. 141, 1925, con el título de 1ª leonesa, ver pág. 425.

²⁹ Véase un ejemplo de tonada en esta escala en el apartado dedicado a Martínez Torner (nº 112 de su cancionero asturiano, pág. 17).

el caso del *modo de sol* con el VI alterado). En cualquier caso no se detectan, de momento, muchos ejemplos que se adapten a esta escala nueva, por lo que estaríamos en un caso similar a algunos de los *modos heptatónicos*.

En cuanto a los *modos* con igual organización sonora que los modos mayor y menor modernos, *modo de do*, *modo de fa* con el IV grado rebajado y *modo de la* con VII grado sensibilizado, dado que su principal motivo de existencia es el comportamiento diverso al de las melodías tonales, se podría simplemente utilizar, para todos ellos el calificativo de modo mayor o menor “no armónico”, pues las escalas son las mismas, pero, simplemente, el cantor popular las emplea con la libertad de no estar supeditado a las secuencias de la armonía tonal o su influencia por el uso de instrumentos polifónicos ¿Se pueden considerar en tal caso como modos?

En resumen, algunos de los aspectos de esta propuesta pueden presentar ciertos matices, dentro del gran avance que supone. En cualquier caso es una excelente aportación al fenómeno melódico en general de la música popular, tema que, por otra parte, no es de fácil solución.

1.7. Orígenes e influencias en la música popular española.

Modos griegos y gregorianos

Muchos de los autores españoles al analizar la sustancia melódica de la música de tradición oral acuden a los *modos griegos* y *gregorianos*, en no pocas ocasiones deliberadamente para indicar con ello los posibles orígenes e influencias más esenciales acaecidos en la música popular, tanto las procedentes del canto eclesiástico como de la Grecia Clásica, e incluso de ambos, de los *modos gregorianos* como una prolongación de los *griegos*. En las fuentes se observa una falta de unanimidad en la terminología empleada e incluso confusión, cuyo resultado es la asociación de los nombres de estos *modos* a diferentes escalas. Dado que se encuentran con suma frecuencia estas referencias y aun en trabajos recientes, resulta oportuno hacer algunos comentarios que pueden ayudar a esclarecer estas cuestiones.

Sobre la confusión apuntada, no son de extrañar las diferencias que se observan entre los nombres griegos *dórico*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio* y escalas que definen, pues los mayores estudiosos del tema no llegan a conclusiones categóricas¹. Esto es debido a que no hay información clara en las fuentes, aparte de las diferencias cronológicas y geográficas. Hay que tener en cuenta, además, que estamos hablando de un período de más de cinco siglos desde que aparecen los primeros escritos, cifra que se puede extender por las referencias de éstos a períodos anteriores. A esto se podría añadir que las primeras fuentes propiamente musicales de la Grecia Antigua son relativamente tardías, y además son en su mayoría de carácter teórico, si exceptuamos, las pocas piezas notadas² cuya transcripción, creemos, queda lejos todavía de una posible solución.

Conviene citar brevemente alguno de los aspectos relevantes sobre la música en Grecia. En primer lugar no existe claridad sobre el significado de la terminología empleada en las fuentes, existiendo diferencias, vaguedades y contradicciones, tanto en las diferentes épocas como de unos autores a otros e incluso dentro del mismo autor. No hace falta detenerse en el conocido hecho de que muchos de los términos que para nosotros son exclusivamente musicales en la teoría griega son inseparables de la filosofía, las matemáticas, etc., y esta es una de las cuestiones por las que hay gran dificultad de interpretación produciendo a veces grandes polémicas. Así términos como *tono*, *modo*, *armonía* aparecen en la literatura griega con varios posibles significados, hecho que ha producido una revisión constante en sus posibles interpretaciones por parte de los estudiosos³.

Una cuestión similar sucede con los términos *dórico*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio* que inmediatamente se asocian a escalas diatónicas, y en realidad no se relacionaron con escalas hasta época tardía (desde finales del período Helenístico) y más concretamente a especies de cuartas (tetracordos). Winnington-Ingram⁴ llega a afirmar que las especies de

¹ Para una visión panorámica de los estudios realizados hasta la fecha sobre la modalidad en Grecia ver: WINNINGTON-INGRAM, Reginald P.: Op. cit. En este trabajo se pueden observar la diversidad de visiones sobre el tema, y en su opinión, ninguna concluyente.

² Se trata de 15 piezas de las que destacan *Epitafio de Seiquilos* y al *fragmento de Orestes*. También hay que la mayor parte de ellas están fechadas en época tardía. La pieza fechable más antigua se ha datado hacia el 250 a. C. La mayor parte de ellas corresponden a los primeros siglos de nuestra era.

³ GOMBOSI, Otto: "Key, Mode, Species (of ancient Greek theory)". En *Journal of the American Musicological Society*, vol. IV, nº 1, 1951, págs. 20-26.

⁴ WINNINGTON-INGRAM, Reginald P: Op. cit., pág. 30.

cuartas en realidad nunca fueron llamadas así. Por el contrario, otros autores defienden que las escalas de octava griegas eran verdaderamente modales en el sentido eclesiástico del término, aunque la tesis de que las escalas no eran conocidas a excepción de la *octava dórica* y sus posibles ordenaciones parece ser la más apoyada⁵. En parte, esta disparidad de opiniones se debe a que entre los propios teóricos griegos no había acuerdo en cuanto a la número y altura del sonido de los diferentes *tonos*, ya que según el propio *Cleonides* la palabra *tonoi* tenía cuatro significados: nota, intervalo, ámbito de la voz y altura del sonido.

Otro tema a tener en cuenta, motivado por la dificultad en la interpretación de los escritos griegos, es la errónea asociación de algunos conceptos teóricos por parte de los tratadistas occidentales desde la Edad Media. La palabra *tonoi* fue confundida con los *modos* de la teoría medieval -algunos estudios defienden que los griegos no conocían los *modos* en el sentido en que se aplica a las *escalas eclesiásticas*-, a lo que se añade la aplicación de los nombres *dorio*, *frigio*, etc., a sus propias escalas, que creían las mismas. Esta confusión se origina en la creencia de que la cultura bizantina y por tanto su teoría musical de los *echoi* era una continuación de la griega. De Bizancio pasa la teoría a occidente, aunque, si bien, algunos eruditos han señalado una gran similitud entre el sistema modal bizantino y el occidental, sin duda existen diferencias: por ejemplo, los modos auténticos bizantinos son del 1 al 4 y los plagales los siguientes, mientras que en occidente alternan auténtico y plagal⁶. En la Edad Media y Renacimiento la teoría griega fue, además, motivo de constantes interpretaciones equivocadas. Las propias fuentes griegas no fueron tratadas hasta el Renacimiento, ya que la mayor parte de los escritores medievales trabajaron con los textos de Casiodoro y Boecio, auténticos transmisores de las fuentes originales. Los propios tratadistas del Renacimiento, pese a trabajar con los escritos originales, siguieron reiterando algunos errores, quizá por inercia, iniciados en las interpretaciones medievales. Un ejemplo claro puede verse en el tratado de Nicola Vicentino (S. XVI) que interpreta equivocadamente los escritos de Aristoxeno y otros autores, cometiendo el reiterado error de asociar el origen del sistema modal medieval al sistema griego, confundiendo los *modos* medievales con los *tonoi* griegos⁷.

Se ha tendido, en este brevísimo vistazo, deliberadamente a resaltar algunos de los aspectos que presentan dudas, pero cierto es, que sin seguridad absoluta, hay interpretaciones bastante probables. Sirva también para demostrar y, en cierta medida para justificar, las diferencias que se han producido y producen en cuanto a la interpretación de la teoría musical griega sobre todo en el tema de los *modos*, y para llamar la atención de forma somera sobre la falta de argumentos claros en el tema de que la cultura musical occidental es una herencia directa de la griega por medio de Bizancio.

En el caso que nos ocupa, la supuesta influencia, primeramente ha de tenerse en cuenta que, desde el punto de vista histórico, en España no fue tan determinante la presencia griega como para suponer que se adquiriesen sus usos musicales. Los asentamientos griegos en la Península se reducían a algunos puntos del Sur y Levante, y eran fundamentalmente dedicados a la extracción de materias primas. De igual manera

⁵ REESE, Gustave: *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1988, pág. 52.

⁶ "El hecho de que para que el sistema oriental esté de acuerdo con el occidental es necesario volver a numerar los *echoi* bizantinos mediante la inserción de un plagal tras cada *Kyrios*." Ibidem, pág. 119. Pero, aparte de esta mera diferencia superficial, Reese añade una diferencia más esencial: los grados finales de los modos en ambos sistemas. Ibidem, pág. 191.

⁷ KAUFMANN, HENRY W: "Vicentino and the Geek Genera". En *Journal of the American Musicological Society*, vol. XVI, nº3, 1963, pág. 341.

que los fenicios, con los que mantenían una rivalidad constante, sí establecían colonias de manufacturación estables, los griegos simplemente las extraían y exportaban en bruto a sus lugares de destino. Por otra parte, los pueblos indígenas mantuvieron una relación comercial con griegos y fenicios, que en el caso de los íberos fue de gran provecho ya que fue determinante a la hora de mantener sus territorios en pugna con celtas y celtíberos. Todos estos pueblos peninsulares poseían, en general, unas organizaciones sociales primitivas, casi tribales, con alguna monarquía. De hecho, la mayoría de los pueblos del Centro, Norte y Occidente desconocieron la escritura hasta la llegada de los romanos. Nada parece apoyar que el alto nivel musical teórico y especulativo griego llegara a estas colonias lejanas y de exclusivo uso comercial básico de intercambio, además, esto estaba mediatizado por la gran presencia fenicia más estable que la griega. Por lo tanto, los objetos arqueológicos griegos que aparecen en la Península relacionados con la música no pueden ser tomados en consideración de forma absoluta, pues no fueron creados en las colonias, sino que fueron importados como productos de ese intercambio⁸.

Muy distinta fue la influencia romana, que desde la segunda guerra púnica fundamentalmente acaecida en suelo ibérico, inicia el dominio, primero comercial, y posteriormente a todos los niveles. Así, desde la época augusta (26-19 a.C.) la romanización fue completa, adoptándose por los pueblos indígenas la lengua latina y los cultos romanos. A la hora de hablar de influencias griegas en el plano musical sólo se podría admitir entonces, de forma más clara, la que los romanos trajeron con las influencias tomadas a su vez de éstos. También ha de tenerse en cuenta la influencia posterior de Bizancio desde el siglo VI, fundamental según Pedrell, como hemos constatado, y compartida posteriormente por otros autores. Pero en dicho caso, conviene reiterar que no sabemos hasta qué punto es heredera de la tradición musical griega. Además, tenemos en el caso hispano el problema de interpretación de las fuentes musicales del canto mozárabe.

Son mayoría los autores españoles que emplean las *escalas eclesiásticas y griegas* en la clasificación de melodías populares. Podríamos decir que ha persistido la tendencia inicial en la musicología europea de asociar estas escalas modales a su música folclórica. Dos motivos pueden ser fruto de esta asociación: en primer lugar, se echó mano de las *escalas modales* que se conocían, que eran las *eclesiásticas y griegas*; y en segundo lugar, por pretender con ello un abolengo cultural importante en lo popular, sobre todo en el caso de la herencia musical griega. Con respecto a esto último, sabido es que a lo largo de la historia del arte de Occidente ha habido una continua vuelta a la cultura helénica. El problema es que a diferencia de otras artes, como la arquitectura, poesía, pintura, etc., en la música propiamente dicha no ha habido más modelo que las fuentes teóricas. Para suplir en parte esta falta de patrón se ha querido identificar, en primer lugar, las *escalas gregorianas* como las mismas o descendientes de las *griegas*, y posteriormente también se ha querido ver en la música popular una herencia más o menos directa de la antigüedad clásica según se le ha atribuido el uso de dichas *escalas eclesiásticas* unas veces, o directamente las *griegas*. Tampoco se debe pasar por alto el hecho de que muchos de los primeros folcloristas españoles han sido sacerdotes, en cuya formación destacaba la propia Cultura Clásica y obviamente el canto gregoriano, pero también la tendencia a sobrevalorar el papel de la Iglesia en el origen y desarrollo de la cultura occidental, y en el caso concreto de la música, de los *modos eclesiásticos* como germen de la melodía popular.

⁸ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la música española, I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza, 1983, pág. 50.

La polémica de la influencia árabe

Uno de los aspectos que más se ha tratado en relación con las posibles influencias en la música popular española es sin duda el de la huella dejada por los pueblos árabes tras su paso por la Península. Sobre este tema han manifestado sus teorías gran cantidad de autores (especialistas o no). La intención aquí es analizar las ideas de unos y otros observando los puntos más débiles o, por el contrario, con más argumentos a favor en cada caso. Lejos de abrir viejas controversias, lo que pretende es presentar únicamente un estado de la cuestión que pueda arrojar algo de luz sobre este asunto de tan difícil solución.

En el inicio de la pugna por defender o negar una impronta musical árabe más o menos profunda hay que citar al ilustre arabista Julián Ribera y Tarragó. Este autor, propuso una serie de teorías sobre la influencia de la cultura árabe en occidente en general, erigiéndose como el primer defensor a ultranza de una música española en todas sus manifestaciones, influenciada profundamente de los sistemas musicales supuestamente traídos por árabes, teorías que produjeron una inmediata reacción¹.

Al analizar su obra podemos observar que los argumentos que expone principalmente se basan en fuentes de tipo literario: Por una parte, compara la influencia de las formas poético-musicales árabes o hispanoárabes sobre la poesía romance en general y deduce una correspondencia análoga para la música y, puesto que no se ha conservado la música correspondiente a estas formas poéticas, queda como una hipótesis desde el punto de vista exclusivamente musical (dada la innegable influencia en el plano formal literario):

Obsérvese la misma construcción estrófica en el Cancionero de Palacio que en la poesía árabe andaluza. Como la música encaja con la poesía se puede intuir origen árabe también.²

Por otra parte, se basa en testimonios escritos para determinar a su vez la naturaleza y origen de la propia música árabe:

El Joarezmi en el Mufatih dice no diferenciar la música árabe y bizantina en la época, más que en la estructura de frases y no en ritmo y tonalidad (...). Induce a pensar el origen común persa, bizantino y árabe: el arte clásico griego, y por tanto la escala usual sería la diatónica. El cromatismo estafalario que los investigadores modernos encuentran en la música africana y oriental de hoy no era practicado por los artistas árabes de los primeros siglos de la Hégira.³

El propio Ribera, prosiguiendo con el tema, afirma:

Sabemos con certeza histórica que la música árabe se formó utilizando los fondos musicales de los pueblos de mayor cultura artística de la antigüedad: de Grecia y Roma (puesto que aprovechó la música bizantina), de Persia, de Siria y de la India, y que esta música fue transmitida en su mayor parte por conducto popular, y por tanto escogida por el pueblo; que fue principalmente vocal, que fue manejada o compuesta por músicos muy

¹ Las obras principales donde trata la influencia árabe en general son varias, de las que destacamos: *Orígenes del Justicia de Aragón, Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española, La música de las Cantigas y Disertaciones y opúsculos* (compendio de artículos y otras obras menores).

² RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid: Voluntad, 1927, pág. 10.

³ Ibidem, pág. 120.

expertos y técnicos, capaces, no sólo de componer géneros más bien definidos, sino también con estilo y gusto personal.⁴

Pero la obra de Ribera que más polémica suscitó fue sin duda *La música de las Cantigas*⁵, estudio donde propuso una transcripción para las Cantigas de Alfonso X basada en escalas y ritmos árabes. La falta de consistencia, dada la imposibilidad de corroborar tales propuestas debido a la ausencia de música árabe escrita en la época, hace que se mueva constantemente en el terreno de la especulación. El fundamento tonal que propone para las Cantigas es el basado en el llamado *género cromático* (música ficta, según este autor) de la teoría musical griega, del que dice propio de los árabes y cuya octava se halla dividida en 17 partes. Sin embargo, al observar tales transcripciones no aparecen registrados estos intervalos menores del medio tono pues, según dice, es una cuestión de la interpretación, y sólo aparecen representadas algunas alteraciones en las transcripciones, que no en los originales (sólo *si bemol*), pero que evidentemente son semitonos y no otros intervalos menores como cabría suponer. Tal visión es, según el autor, aplicable a toda la música medieval. Para tales conclusiones se basa en los tratados de música de Chalil (siglo VIII), de Mohammed Ben Abdirrabihi (siglo XI), y del libro atribuido a Mohamed Ben A Hmed Ben Harb.

Sin embargo y pese a su interés, no es el tema que aquí nos ocupe la debatida cuestión de la transcripción e interpretación de las Cantigas y, por tanto, sólo haremos una breve referencia a ésta. Desde este punto de vista paleográfico el autor que más directamente arremete contra las teorías de Ribera es Manuel Fernández-Núñez, que en una serie de artículos discute dicha interpretación⁶. En estos textos, el autor da un repaso rápido a la historia de la notación para justificar que la notación de las Cantigas no es diferente de otras obras de la época:

¿Dónde hallar el fundamento de la caprichosa interpretación que intenta el ilustre Sr. Ribera? Es menester no olvidar la forma de notación, para determinar el ritmo y medida del tiempo y tener muy presente el valor de las notas o neumas, los sistemas ideados para dar la exacta medida, y no sujetar al capricho, o a la humorada, sin más razones que las puramente subjetivas.⁷

Prosigue con un tema que es una de las mayores dificultades con las que tropieza la teoría de Ribera: la inexistencia de música escrita árabe o hispanoárabe y por lo tanto de un modelo a seguir en la interpretación de estas u otras obras:

Demostramos que atemperándonos a los diversos sistemas de lectura de iniciación de escalas, de procedimientos tonales y de precedentes históricos, no existe en absoluto un solo manuscrito de música con caracteres árabes, Don Julián Ribera no presenta, ni cita código alguno, sujeto al procedimiento de escritura, notación y tonalidad árabes, y aún siquiera hace referencia a la forma gráfica de exteriorizar el pensamiento musical los musulmanes.⁸

⁴ RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: Op. cit., pág. 151.

⁵ RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1922

⁶ FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, Manuel: "Las canciones populares y la tonalidad medieval...". En *La Ciudad de Dios*, núms. 138-143, Ediciones Escorialenses, años 1924-1925. Es digno de mención el tipo de publicación donde se realiza la crítica. Para determinados sectores de la Iglesia Católica que las Cantigas tuvieran relación con lo árabe debió de ser considerado casi un anatema por razones obvias.

⁷ Ibidem, núm. 138, pág. 280.

⁸ Ibidem, núm. 139, pág. 104.

En otra cuestión, la rítmica, que es la que suele presentar mayores problemas en la transcripción de las cantigas (y parte de la lírica medieval en general) por tratarse de una notación de transición definida como "premensural" o "prefranconiana", algunas de las ideas de Ribera parecen posibles, pues busca la solución en la estructura métrica del texto, como así parece desprenderse de la lectura de su obra, aunque por desgracia no aborda en profundidad esta cuestión.

Fernández-Núñez coincide con algunas de las afirmaciones de Ribera, a saber, las relativas a los orígenes de la propia música árabe, que toma igualmente en Grecia. De hecho, y en lo relativo a la tonalidad de la música popular Fernández-Núñez afirma: "Las canciones populares, que hoy se cantan y corren por las aldeas, se acomodan a la tonalidad corriente en la Edad Media, a la tonalidad medieval en que "Las Cantigas" fueron escritas (...)" Aún más, llega a decir que esta tonalidad medieval es descendiente de la usada en la Grecia Clásica: "Por muchos años, perduró no sólo en España, sino en toda Europa la influencia griega en las Bellas artes. Refiriéndonos a la música, los tonos griegos se aceptaron entre nosotros, y se conservaron durante muchos siglos, y aun los compositores modernos usan de ellos con harta frecuencia."⁹ De tal manera que identifica *modos griegos* y *gregorianos*: "La tonalidad gregoriana corresponde exactamente a la griega (...)"¹⁰

Además, Fernández-Núñez en cuanto a las melodías populares, al menos en los tipos llamados andaluces, de cuya modalidad más se ha dicho de influencia árabe, niega en parte su relación: "La segunda canción responde más a los modos árabes que las dos restantes [se refiere aquí a tres ejemplos de fragmentos de melodías populares que presenta]; sin embargo, no se ajusta a la escala oriental ni denota la *sexta aumentada*, bien patente en los modelos de melodías populares árabes. Tampoco el tono, al descender, iguala a las escalas en que generalmente se mueven los cantos andaluces, que pierden bajando la alteración de la *segunda* y *tercera*, a partir de la tónica *mi*." (Véase el capítulo correspondiente, que hemos llamado *El modo de mi*).

Ya antes de la época de la transcripción de Ribera musicólogos de peso como el propio Pedrell (que ya había transcrito *ad libitum* algunas cantigas entre 1905 y 1908) se manifestaban, no ya en contra de una gran influencia árabe en las cantigas, sino partidario de negar toda impronta musulmana en nuestra música popular. De él el mismo Ribera dice que "tuvo el humor de negar toda influencia árabe en la música española". Los posibles rasgos orientales que pueda tener nuestra música popular son debidos, según Pedrell, a la influencia de Bizancio en época anterior a la llegada de los árabes y es, por tanto, la fuente oriental de nuestra música popular, la música litúrgica bizantina.

Con posterioridad H. Anglés realiza otra transcripción de las Cantigas, en cuyo prólogo se manifiesta también contrario a las afirmaciones de Ribera en cuanto a su música: "Por hoy diremos que la notación de las cantigas no es gregoriana, ni es rabínica, ni es indescifrable, ni mucho menos su música es árabe."¹¹ Lo de rabínica hace referencia, según explica Anglés, a la peregrina idea de Soriano Fuertes sobre la naturaleza de la notación. Por otra parte, arremete directamente con la edición del ilustre arabista: "No queremos por hoy descender a detalles sobre los defectos tipográficos de esta edición (se refiere al *facsimil* retocado por Ribera). Ni menos hablar sobre la teoría arabista del mencionado Ribera y de su poca fidelidad e inconsecuencias al transcribir

⁹ FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, Manuel: Op. cit., núm. 38, pág. 276.

¹⁰ Ibidem, pág. 278.

¹¹ ANGLÉS, Higinio: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial, 1943, vol. II, pág. 2.

aquellas melodías.”¹² No es de extrañar que Anglés, habida cuenta de su oposición a las teorías arabistas, se mostrase partidario de rechazar la huella musulmana en la música española de tradición oral. Siguiendo la opinión de Marius Schneider, afirma Anglés, que la canción popular española melismática no puede provenir de la música llamada árabe por dos motivos: porque su origen es persa, y además, porque el canto melismático no es específicamente árabe o persa, sino preislámico, y lo cultiva la raza mediterránea desde la India a España. Sin embargo, no rechaza con rotundidad la influencia que estamos tratando, si consideramos árabes tanto a pueblos preislámicos como islámicos, pues admite innegables concomitancias entre la música berberisca y la española, y esto lo explica por el hecho de que la mayoría de los movimientos de ocupación que llegaron a España desde el siglo VIII fueron bereberes, a lo que añade “y no árabes”¹³, cuando más correctamente debería decir preislámicos y no islámicos.

Eduardo Martínez Torner se muestra, al contrario que Anglés, partícipe de las ideas de Ribera, afirmando que los elementos melismáticos que posee la música andaluza y especialmente el *cante jondo*, es tal vez la supervivencia de la que durante la Edad Media penetró en Europa por influencia de los pueblos musulmanes. Esta música, prosigue, se denomina “ficta” (para este autor la que posee cromatismos) e introduce en Europa una alteración profunda en sus escalas de tipo diatónico, y cabe suponer que la actual escala andaluza presenta muchas analogías con la escala de la *música ficta*. Llega a afirmar, siguiendo la opinión de Ribera, que ésta última escala es posiblemente responsable de la evolución hacia los modos mayor y menor modernos. Pero, afortunadamente en lo que no está de acuerdo con Ribera, es en la descripción que realiza éste último con respecto a la tonalidad de unos ejemplos de música popular andaluza, que describe como “en el tono de la menor” que es “el predominante en la música oriental” cuando en realidad pertenece al “sistema tonal andaluz” (*modo de mi*). Por otra parte no es de extrañar que Ribera no identificase los sistemas modales de la música popular, pues en la misma descripción tonal de las Cantigas presenta todos los casos como tonos mayores y menores según la teoría moderna.

Prosiguiendo en el tema que aquí nos ocupa, es decir, la posible influencia dejada por los árabes en nuestra música, observamos que los autores hasta ahora mencionados no se han caracterizado precisamente por la presentación de documentación musical que corroborase sus teorías. Otros trabajos posteriores han apoyado sus ideas con ejemplos musicales. Este es el caso de Marius Schneider, que en *A propósito del influjo árabe*¹⁴, al contrario que sus predecesores presenta una abundante documentación en contra de la posible huella árabe en la música de tradición oral española. Comienza dicho trabajo observando la carencia de argumentos que se presentaban a la hora de justificar tales teorías:

Al examinar la literatura existente sobre la historia de la música española, se nota una verdadera epidemia de considerar toda la música española medieval y popular como una creación árabe. Especialmente el modo de *mi*, el canto melismático y hasta las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio, al lado de algunos datos de sociología musical, debieran suministrar los comprobantes justificativos.¹⁵

¹² ANGLÉS, Higinio: Op. cit., pág. 23

¹³ ANGLÉS, Higinio: *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*. (Discurso del VII pleno del Instituto Español de Musicología). Madrid: Instituto Español de Musicología, 1948, pág. 15.

¹⁴ SCHNEIDER, Marius: “A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval”, págs. 31-69.

¹⁵ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 31.

Por supuesto en el caso de las Cantigas, se sitúa al lado de Anglés, echando abajo la versión de Ribera que considera “como crisol de esta teoría árabe”. Observando también el origen de las ideas de éste:

Ribera, seducido por meras apariencias, se dejó llevar a su interpretación tan atrevida de las cantigas, seguramente por una conclusión por analogía algo precipitada. Dado el gran número de elementos orientales que se introdujeron en España durante la época musulmana, le debía parecer casi imposible que la música “árabe”, tan cultivada en las cortes califales, no se hubiera implantado en España. No se dio cuenta de que la música no se trasmite de una cultura a otra, y mucho menos de una raza a otra de la misma manera que lo hacen una idea, una costumbre, un libro o una alfombra.¹⁶

Precisamente es la transmisión de la música entre los pueblos uno de los ejes de la exposición de Schneider. Ahora bien, las teorías sobre la influencia esencial del aspecto racial sobre la transmisión cultural están absolutamente desfasadas. En este sentido afirma: “Son distintas, en cambio, las condiciones de migración entre pueblos de diferente *abolengo racial*. Las melodías se adaptan –de prisa o poco a poco, con leves cambios o muy alteradas-, según la mayor distancia somática de las razas que verifiquen el intercambio cultural. Con respecto a la música, esta distancia somática se manifiesta en primer término por la variación progresiva de los índices cefálicos. Las canciones se transmiten con mayor dificultad y más alteradas entre pueblos de índices cefálicos similares, aunque ambos pueblos puedan reflejar similares fases evolutivas de cultura.”¹⁷ Posteriormente, indica los tipos raciales fundamentales para observar las posibles influencias musicales: “Para el presente estudio bastará distinguir en forma somera dos tipos somáticos principales: el tipo braquicéfalo y el tipo dolicocefalo.”¹⁸ A estos tipos atribuye unas características propias: “Nos limitamos aquí a señalar el predominio de pasos melódicos pequeños y de funciones melódicas ambiguas y muy distantes en el cantar mediterráneo corriente, en oposición a la línea melódica de las diversas razas braquicéfalas que prefieren una verdadera acumulación de funciones melódicas (a cada sonido casi corresponde una función determinada o un juego con figuras dinámicas muy extensas con función armónica única), intervalos largos y saltos melódicos que, bajo ciertas condiciones, encaminan hacia la música propiamente armónica.”¹⁹

Otra cuestión llamativa es que, entre los documentos españoles que maneja Schneider, incluye las *Cantigas de Alfonso X*, el *Codex de las Huelgas*, el *Cancionero de Palacio* y el *Liber septem* de Salinas, junto con los documentos propiamente populares recogidos en cancioneros; lo cual haría presuponer que estamos ante el mismo tipo de música, es decir, que la incluida en las Cantigas, Huelgas, Palacio y Salinas es de tipo popular o al menos con una influencia grande. Esto está por demostrar, sobre todo en el caso de las Cantigas y el Códice de las Huelgas, que es una música de naturaleza totalmente diferente a lo popular por su función y contexto. Sin embargo, en el caso del *Liber* de Salinas, aunque es un tratado teórico, incluye unos pocos fragmentos de romances populares que, amén de su inestimable valor para el estudio de la evolución de los tipos melódicos del romancero español, tampoco sabemos si es

¹⁶ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 31.

¹⁷ Los *índices cefálicos* se obtienen dividiendo el diámetro transversal máximo del cráneo por el diámetro anteroposterior máximo (el resultado es siempre menor a la unidad y se multiplica por cien). Si el resultado es superior a 83 se considera *braquicéfalo*, si es inferior a 75 *dolicocefalo*, y en los resultados intermedios *mesocéfalo*.

¹⁸ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 35.

¹⁹ Ibidem.

música popular “rural” en el estricto sentido del término o música modificada en el ambiente urbano.

En el estudio comparativo de tipos melódicos realizado en este trabajo, Schneider explica el método empleado para el análisis (en partitura), a saber, observando las que denomina “funciones” que son a su vez los elementos que determinan las analogías entre canciones: coincidencia de puntos de *funciones claras* (de peso) en la melodía y de *funciones indeterminadas* (de transición), la coincidencia de aspectos rítmicos y de posiciones métricas, y en suma la comparación de los elementos que denomina funciones lineales y métricas. Ahora bien, en determinados casos donde podría haber discrepancias en cuanto a las similitudes de tipos, añade un aspecto que nos parece fundamental, y sin embargo casi virgen en la musicología española a la hora de la comparación musical: la forma de interpretación. Sobre esto Schneider dice:

Al presentar estos ejemplos tropezamos con la dificultad clásica de toda publicación de musicología comparada. Como no son sino escritas las notas de música, sólo pueden dar una idea muy vaga del carácter dinámico de una melodía, el cual constituye ante todo un fenómeno sonoro y no visual. Por esto, al estudiar el lector los ejemplos, tiene que tratar de representarse siempre el movimiento ambulatorio típico, el timbre de voz y la manera de cantar característica de cada raza, para evitar así una concepción errónea de la canción.²⁰

Desde luego esta dificultad se debe suplir con indicaciones precisas de las diferentes maneras de cantar en cada ejemplo. De otro modo sin esta información sólo se puede observar una parte del fenómeno y por tanto las conclusiones serán muy parciales. No son muchas las indicaciones a este respecto en este trabajo, limitándose a breves indicaciones de dinámica en un par de ejemplos y de emisión de la voz en otro expresada de forma escrita: “notas repetidas más bien gritadas que cantadas”.

En cuanto a la comparación de melodías, resumimos ahora similitudes que observa Schneider en los tipos melódicos estudiados (apéndice II): ejemplos (1-5) de tipo bereber similares a ejemplos de Teruel y Castellón; ejemplos del norte de África (6-13) sin paralelos a excepción de otros tipos árabes de Asia Menor; ejemplos del norte de África (14-15) con paralelos en España (15b-15c); ejemplos de Fellahs egipcios (16-19) con paralelos en la música popular española (18b-18c); ejemplo de saeta andaluza (20) con paralelo en una endecha siria (20a); otros ejemplos de saeta con analogías con un canto procedente del Indostán (21h); tipos similares entre el Indostán y España (22-23); ejemplos (24) que reúnen melodías indias, iránicas, árabeafricanas y españolas; las melodías (del ejemplo 25) que se encuentran en la India, en Persia, en África del Norte, en el Cáucaso y en España; canto melismático, corriente en la India y en España (ejemplo 27); el ejemplo 28 reúne a la India, Marruecos, Grecia y España; el tipo 29 agrupa el Indostán y España; el tipo de los ejemplos 31 es muy conocido en España y también ocupa un lugar importante en el Indostán; los ejemplos siguientes (32-35) presentan la siguiente división geográfica: el primero (32) es de tipo hispanoaficano, el siguiente (33) comprende Cantigas de Alfonso X y elementos caucásicos, el 34 es de elementos africanos aparte, y el 35 aunque africano también (aunque no parece autóctono) agrupa elementos comunes en la India, Cáucaso, Balcanes y España; los tipos siguientes (35-36) sólo son comunes en la cuenca mediterránea y en el Indostán; los tipos 38-39 parecen ser una creación mediterránea (tardía); los del grupo 40 reúnen muchas cantigas y melodías del Indostán, Pamir y el Tibet; de los ejemplos siguientes (41-48) de metro ternario, el 41 presenta semejanzas entre el Indostán y España, el 42 reúne melodías de Madrás, Hungría y Rumania, el 43 agrupa a la India, Pamir, Finlandia y España (Cataluña), el 44 une melodías del Indostán, Georgia y de España

²⁰ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 40.

(Cantigas), el 45 se encuentra en el Cáucaso, Rumania y España, las canciones escandinavas del ejemplo 46 son similares a las formas vascas, el 47 es de tipos prealpinos y alpinos con analogías con el ejemplo 43, y el 48 se oye en el Tibet y España; en el grupo de ejemplos 49-41 son melodías de Turquestán, Siberia y de los pueblos ugrofinos; en el 52 hay similitud entre Cantigas (52c) y cantos Tcheremisos; en el 53 hay formas melódicas muy populares, desde Asia Central, a través del Cáucaso, hasta el noroeste de Europa; en los ejemplos 54-56 aparece una evolución melódica semejante en las Cantigas y canciones vascas; el ejemplo 57 junta canciones de Afganistán, de Sirenos y Finos con elementos medievales españoles; y por último en los ejemplos 59 y 60 se encuentra el tipo de transición del ejemplo 40, que consiste en el ensanchamiento de funciones hasta llegar a sólo una o dos por compás, con ejemplos del Cáucaso (59a), Balcanes (59b-d) y españoles (59e-h), africanos (60p-s).

Como síntesis de todas estas similitudes anteriormente expuestas, Schneider presenta un mapa de distribución de posibles tipos comunes: “De un lado se extiende desde Marruecos, a través de Egipto, de Siria y de Persia, hasta la India; del otro lado, va desde el Afganistán al Cáucaso, pasando por el Pamir y Hindkusch, Turquestán y Transcapia. Desde el Cáucaso, una línea conduce a través del área ugrofino hasta Inglaterra. Otra línea une el Cáucaso con los Balcanes y los Alpes.”²¹ Y como conclusión en el tema objeto de este estudio niega una importante influencia árabe a raíz de su estancia en la Península Ibérica: “El análisis de los ejemplos de música ya dio por resultado que la influencia *específicamente* árabe debió de ser bastante tenue por cuanto los elementos comunes entre música española y música árabe son, en su mayoría, elementos comunes mediterráneos que no tienen ningún rasgo *particularmente* árabe. Además, hay elementos característicos (ejemplo 31) comunes a la India y España desconocidos en la música árabe, y seguramente de relación anterior a la expansión musulmana; mientras que tipos árabes especializados y tan característicos como los ejemplos 6-13, no tienen en España ningún semejante.”²² Posteriormente, añade: “Por mucho que haya podido influir lo árabe de época más tardía sobre la poesía juglaresca cortesana, únicamente repercutiría en lo literario; en la música, empero, no vislumbramos ni un sólo rasgo verdaderamente árabe.”²³

Sin embargo, sí presenta un tipo como de influencia árabe, nos referimos a la saeta, que incluye por tanto en el tipo que denomina *hispanoárabe*. La define como un tipo primitivo y muy especializado, de tal especialización que casi no presenta variaciones ni individuos melódicos y, con paralelos en las culturas nómadas de Siria y del Atlas. Por ello, deduce que es una creación de una cultura nómada que “quizá por los árabes, pudo introducirse en España por una fusión étnica hispano árabe, es decir, por el entrecruce de un elemento mediterráneo general con un elemento mediterráneo particularmente especializado.”²⁴ Aunque no niega otras influencias en repertorios de algunas zonas peninsulares: “Los elementos bereberes que se conservan en España se revelan muy tangibles en los ejemplos 2-4 y 34a-b. Acusan una predominancia braquicéfala. Su origen bereber se manifiesta tanto por el tipo musical como por el sitio geográfico (Teruel y Castellón), que C. Dubler podía delimitar como un foco de colonización particularmente denso de las tribus berberiscas.”²⁵ Ahora bien, en cuanto al tipo de música que tradicionalmente se ha visto como de mayor influencia árabe, es decir, el canto jondo, la posición de Schneider es clara: “Lo que trajeron los musulmanes a Al-

²¹ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 46.

²² Ibidem, pág. 47.

²³ Ibidem, pág. 49.

²⁴ Ibidem, pág. 53.

²⁵ Ibidem, pág. 54.

Andalus era música iránica. Incluso el “cante jondo” por extenderse hasta la India no islamizada no puede ser un elemento de origen árabe.”²⁶ Volviendo al tema de la saeta, no parece que precisamente manifieste este canto diferencia alguna, y menos en cuanto a tonalidad, para separarlo del conjunto del “cante jondo,”²⁷ con lo cual, y según esta última opinión de Schneider, habría que negar también para la saeta su influencia árabe ya que la niega para el resto de “cantes” que presentan todos el mismo tipo modal. Aparte de esto, se puede observar cierta contradicción en las afirmaciones sobre el posible origen o influencias de la música de Al-Andalus, pues da para la música andaluza una influencia islámica y la niega para el “cante jondo” como se ha podido constatar y como así se desprende del texto:

Esta nueva infiltración de una música racialmente congénita (la árabe) daba un impulso nuevo; hecho que no debe extrañarnos. De este impulso nuevo resultó aquella música que los árabes llaman “al musiqiya al-Andaluciya” en oposición a la música propiamente árabe. Comparada a la música específicamente árabe, la línea melódica “andaluza” es más libre, menos sujeta a la palabra, su ritmo es más claro y simétrico y mucho menos sincopado, su ámbito más extenso y la estructura formal más amplia, el intervalo melódico corriente más grande. Su distribución geográfica es más densa en Marruecos y se va perdiendo poco a poco de oeste hacia Egipto, aparte de pronunciados núcleos culturales en la región tunecina. Así salta a la vista que la música andaluza es creación española evocada por elementos iránicos que más adelante los musulmanes al retirarse de la Península llevaron consigo.²⁸

Por tanto, si la música andaluza presenta influencia iránica²⁹, es decir árabe, pero en Andalucía hay una gran influencia del *cante jondo* en toda su música popular y, las formas no influidas por éste las encontramos en toda la Península, entonces no se puede admitir, en general, influencia árabe sin reconocerla para el *cante jondo*, o bien, hemos de admitirla para el resto de tipos andaluces no “flamencos” que al ser comunes en toda España entonces habría que reconocer una influencia árabe de carácter general.

García Matos, por el contrario, no duda en conceder una gran impronta de la música árabe en la española, si bien, presenta una postura inicialmente prudente en cuanto al alcance de esta influencia musulmana musicalmente hablando:

Se ha dicho, y ello para algunos folkloristas ha sido artículo de fe, que en la música popular española, en sus esencias más íntimas y en la mayor parte de sus formas, encuentra su origen en los sistemas musicales que los árabes trajeron a la Península. Este aserto, sólo en parte razonable, resulta exagerado y un poco audaz lanzado en el sentido total con que se hace. Es indudable el hecho de la expansión y difusión general que en España llega a adquirir el sistema y cromatismo musical que los musulmanes trajeron consigo en su invasión. Pero supone un absurdo de ancho calibre el pretender creer que sólo a los musulmanes debemos nuestra música popular o, por lo menos los procedimientos de la técnica, aserción exagerada, repito, que debe rechazarse, aunque provenga de insignes musicógrafos.³⁰

²⁶ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 55.

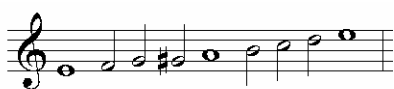
²⁷ Según autores como Joaquín García Lavernia la saeta está incluida dentro del grupo de cantes “sin acompañamiento” junto a la *debla*, la *toná* y el *martinete* o *carcelera*. GARCÍA LAVERNIA, Joaquín: *El libro del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Rialp, 1988.

²⁸ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., pág. 56.

²⁹ En lo que parece haber unanimidad, en cuanto a los orígenes de la música árabe, es en la gran influencia persa sobre ésta; comparte pues en este punto Schneider la opinión de Ribera, Fernández-Núñez y otros autores posteriores.

³⁰ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, pág. 10.

Se considera, a la postre, partidario de las teorías de Ribera expuestas en *La música de las Cantigas* y en *La música árabe y su influencia en la española*, puesto que califica su contenido de “documentadísima narración”, añadiendo “la mejor, sin disputa”. Por tanto, se muestra a favor de una profunda huella de la música que los árabes tenían: “La larga permanencia en nuestro país de los musulmanes, y el contacto familiar que los españoles llegaron a tener, necesariamente había de producir los resultados de una influencia musical y artística muy acentuada. No hay región de España en donde no se haya dejado sentir más o menos intensamente esa influencia.”³¹ Sin embargo, no llega a presentar documentación que apoye tales opiniones desde el punto de vista musical y directamente afirma que en cancioneros de toda la geografía española se encuentra innumerables ejemplos de lo que denomina como “tono o modalidad acreditada como arábica”. Esta escala que dice, es la usada con más predilección los árabes establecidos en España, es la siguiente:



Pero con más propiedad describe la cuarta grave como la sucesión característica del cromatismo oriental:



Y añade que esta “gama” es la misma que rige el canto de Andalucía, *cante jondo* y *cante flamenco*; por lo tanto, es de la opinión de que estos últimos géneros son de origen árabe al menos en cuanto a tonalidad se refiere. El principal argumento que presenta a favor de esta presencia modal árabe resulta, en nuestra opinión, muy débil:

Lo que más abona, sin embargo, la creencia de ser árabe el modo musical que tan intensamente practica España, es el que los mismos árabes lo siguen usando, y con gran cariño al parecer. (...) En el oriente mahometano y en algunos puntos del Norte de África se conservan bastantes melodías y ritmos semejantes, en tonalidad y en figuras, a la música española que decimos de influencia árabe; (...) ³²

Anteriormente hemos recogido la afirmación de Pedrell de que los influidos musicalmente son los árabes, opinión que también, es compartida por Schneider. Otro punto falto de argumentación es el relativo al modelo de *tonalidad arábica* que al parecer usaban los musulmanes establecidos en la Península, pues como ya se ha dicho no existe ni una sola nota escrita que pueda ratificar el uso de estas otras escalas³³ y, por tanto, no podemos confirmar el hecho de que la escala anteriormente expuesta fuese realmente usada por los árabes en España como afirma Matos.

Otro autor, Josep Crivillé i Bargalló se manifiesta en la línea de García Matos, pero a diferencia de éste aporta documentación en apoyo de la posible influencia árabe. Partiendo de la misma escala que presenta Matos (escala de *mi* con el *sol sostenido*) como propia del “repertorio que denota un estadio cultural más antiguo” en relación con

³¹ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. 26.

³² Ibidem, pág. 30.




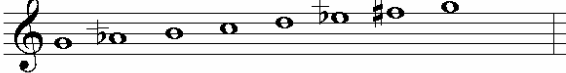
³³ Sobre este tema Ismael Fernández de la Cuesta en *Historia de la música española. 1.*, pág. 203, indica: “Desgraciadamente la herencia musical árabe y judía está formada por la tradición oral, con exclusión de toda partitura escrita, y la música practicada en *Al-Andalus* no se sustrae a estos condicionamientos”.

otras *gamas* de *mi* (como la que cromatiza el II grado también), observa que corresponde en su primer tetracorde al tipo de escala oriental conocida como *Maqâm Hijaz Kar* y, según dice, propia de muchos pueblos en una línea que va desde la India Asiática hasta la parte más occidental de Marruecos. Un dato esencial que presenta en favor de asociar nuestras escalas (pertenecientes a la *modalidad* de *mi*) con ésta u otras escalas orientales es la presencia de la segunda aumentada:

Son precisamente éstas segundas aumentadas formadas por el *sol sostenido* y el *fa natural* dentro de un ámbito reducido, el factor más indicativo de una influencia oriental en nuestra música conservada mediante la tradición oral.³⁴

Y añade que “no es ni más ni menos que la reproducción a nuestro léxico etnomusical de aquellos sistemas o gamas modales venidos de Oriente”. Aunque a su existencia suma otros elementos musicales producto de una influencia oriental; tales son el fenómeno melismático y los grados de la escala de apoyo momentáneo o final que poseen las melodías, el sentido descendente y las frases de tipo largo. Pero reconoce que son comunes a todos los pueblos mediterráneos. Además, dado que la propia música árabe, explica, comenzada la época islámica presentaba influencias claras persas y bizantinas, por tanto, “se puede hablar, pues, de influencia oriental en nuestra música pero no exclusivamente árabe.”³⁵ En parte se sumaría a la idea defendida por Pedrell de la influencia de Bizancio, que siendo más antigua, la árabe no pudo aportar ninguna novedad desde el punto de vista musical puesto que ya estaba presente con anterioridad.

Crivillé, para argumentar la influencia oriental presenta los siguientes ejemplos de escalas árabes relacionadas con la propiamente española:

<i>Maqâm Hijaz</i>	
<i>Maqâm Hijaz Kar</i>	
<i>Maqâm Ushshâq</i>	
<i>Escala Dastgâh-e Tchahârgâh (Irán)</i>	

Estas escalas son ciertamente similares a las que presentan las “gamas españolas” (como el *modo de mi*), pero también se podría decir que son a su vez similares a otras cuya procedencia no es árabe. Por ejemplo las que presentamos a continuación empleadas en la actual música indostana:

³⁴ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española 7. El folklore musical*, pág. 313.

³⁵ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, pág. 26.



Por tanto, igual que se pueden asociar las escalas españolas a las árabes presentadas por Crivillé, se puede hacer con otras muchas escalas y no pocas que poseen la famosa segunda aumentada, presente no sólo en Oriente³⁶; escalas que numerosas veces son la misma, no ya al compararlas de una cultura a otra, sino incluso dentro de la misma, y esto sucede porque una misma “escala” puede corresponder a varios “modos” en muchas tradiciones no occidentales. Concretamente en el caso de los *Maqâmat* (plural de *Maqâm*) aunque existen diversas definiciones dentro de la teoría del Islam (hay que tener en cuenta que abarca una vasta región desde el punto de vista geográfico), en general, se diferencian por “la práctica”, mediante el uso de determinados patrones melódicos, fórmulas cadenciales, notas finales y cuerdas recitativas específicas. Se podría afirmar que en realidad los músicos no tocan escalas sino piezas, es decir, melodías establecidas que usan como patrón o inspiración para la improvisación. Lo mismo sucede con los *Raga* de la India en los que, aparte de escala, son una forma melódica concreta. En Occidente también podemos observar ciertas similitudes al emplearse con la misma escala comportamientos melódicos diferentes y, como resultado, sonoridades diferentes (un ejemplo sería el *tercer modo* gregoriano y el *modo de mi* diatónico de la canción popular).

Volviendo a los trabajos de Crivillé, y concretamente al estudio que realiza sobre la organización melódica de tonadas de trilla de Castellón, Tarragona y Mallorca, llega a la conclusión de que “los sistemas de organización melódica de las canciones de trilla aquí examinadas, son, evidentemente, de una clara ascendencia oriental.”³⁷ Concretamente, asocia estos “sistemas de organización melódica” con las escalas de tipo *Maqâm* antes expuestas, y particularmente con la llamada *Mijaz Kar*. De dicha escala presenta las siguientes notas:



Que sitúa encima de las cadencias de las tonadas expuestas, y efectivamente coinciden. Ahora bien, ya hemos puesto de manifiesto que para diferenciar este tipo de

³⁶ BARTÓK, Béla: *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1979, pág. 121. Este autor alude a su aparición frecuente en la música gitana en Hungría y afirma: “(...) Además, la idea de que cualquier intervalo de segunda aumentada tiene sabor gitano, está completamente errada. Este intervalo no constituye de ninguna manera una especialidad gitana, pues se encuentra muy difundido en los Balcanes y en Oriente entre los árabes los turcos, etc.”

³⁷ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: “El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca”, pág. 163.

modalidad oriental, concretamente un *Maqâm*, aparte de una escala existe un modelo melódico específico y por lo tanto, para poder asegurar la coincidencia con estas u otras gamas, aparte de la escala, debería haber presentado también ejemplos concretos de piezas en dicho *Maqâm*, algo que no hace, y sin embargo el contorno melódico es fundamental a la hora de distinguir ese *Maqâm* de otro, dado que la escala puede coincidir, no sólo entre varios *Maqâmat*, sino entre otros *modos* de origen egipcio, persa, bizantino, indostánico, etc.

En el caso concreto de las tonadas de trilla observamos que todas ellas se pueden catalogar dentro de la *modalidad* que se ha dado en llamar de “mi” con un funcionamiento melódico específico que precisamente la define. En estos ejemplos (que aparecen transportados a *sol*) aparecen variables las alteraciones del II (*la natural-la bemol*) y III grado (*si natural- si bemol*) y sólo se presentan con las mismas notas que el tetracordo del *Maqâm* (*la bemol y si natural*) en las cadencias. Si este *modo árabe* no presenta variabilidad en dichos grados, tenemos que la única coincidencia es la sucesión de notas en los reposos finales.

Pero, además Crivillé explica que en el *Maqâm Hijaz* aparecen: como puntos de partida el I y III grados, además, unos puntos de apoyo momentáneos o secundarios, un reposo final o tónica, el III grado como punto de atracción y reposo en las primeras y terceras frases, y el V como afirmación de la gama empleada. Aparte de las generalidades que bien se pueden adaptar a muchas *modalidades*, efectivamente encontramos en esos ejemplos el mencionado reposo sobre el III grado, si bien, no siempre coincide con la citada escala árabe (*si natural*) pues aparece en algún caso alterado (*si bemol*) a no ser que fuera también variable en dicho *Maqâm*. Por otra parte, hay que tener en cuenta que hay muchos otros ejemplos de tonadas en cancioneros de la geografía española en los que aparece esta segunda aumentada, pero el reposo intermedio se da en el IV grado en lugar del III, que es por otro lado el más común en el *modo de mi*.

Miguel Ángel Palacios Garoz es otro autor que trata la cuestión de las posibles influencias en la música de tradición oral española³⁸, presentando una postura más razonable, de síntesis, dado el estado actual de conocimientos sobre el tema con la absoluta escasez de estudios comparativos. En primer lugar, indica que en realidad la cultura desarrollada en la España musulmana, concretamente en *Al-Andalus* más que propiamente árabe es de confluencia de varias culturas y, por tanto se debe tanto a árabes como a judíos y cristianos. Así pues, afirma que “la música andalusí es un producto de síntesis de elementos orientales traídos a España por los árabes (de la India, Persia, etc.) o preexistentes a su invasión, y de elementos mediterráneos; síntesis realizada en Al-Andalus por los árabes y los hispanorromanos cristianos o judíos.”³⁹ Entrando de lleno en las cuestiones puramente musicales, afirma Palacios que las escalas cromáticas y mixtas son la más significativa herencia de la música andalusí, y a través de ella de la oriental.⁴⁰ Pero no está absolutamente confirmado, a pesar de las apariencias, que estas escalas sean originarias de la música andalusí, que por otra parte son muy abundantes en todo el folclore español y no sólo en Andalucía, además de aparecer, como se ha afirmado someramente, en todo el Mediterráneo hasta la India. De las 35 canciones de música andalusí analizadas por Palacios, reconoce encontrar 6

³⁸ Dedicó a este aspecto un capítulo de su *Introducción a la música popular castellana...* Op. cit., titulado: *Sobre la herencia árabe andaluza y oriental en el folklore musical leonés*, págs. 143-157

³⁹ Ibidem, pág. 143.

⁴⁰ En el capítulo *El sistema modal español o “modo de mi”* explicamos que las denominadas por este autor *escalas cromáticas y mixtas* que para otros autores son en realidad variantes del *modo de mi* (escala de *mi* con alteraciones variables que sobre todo afectan al II y III grado de la misma).

pertenecientes a dichas *escalas cromáticas*, aunque posiblemente sean muchas más, pues 16 de ellas las cataloga simplemente de “ámbito inferior a la octava”. Dos ejemplos presentan el característico intervalo de segunda aumentada. Estos ejemplos pertenecen a Túnez, Marruecos y Argel. Aparte de la existencia de una tradición de música andalusí en África -de hecho se ha clasificado la actual música musulmana en cuatro escuelas: la persa, centrada en Irán; la árabe, en Egipto; la andaluza, que se da en el norte de África; y por último la turca⁴¹- se reconoce la existencia de este estilo andaluz en países musulmanes a raíz de la derrota del Islam que obligó a los músicos, teóricos y eruditos a huir a las cortes norteafricanas, zonas donde todavía hoy perviven las escuelas de música andalusí. Algunas de las formas poético musicales creadas en la Península que llevaron consigo en su expulsión han sido inspiradoras de una buena parte de la música musulmana en relación con las estructuras formales.

También, la música judeo-española o sefardí tiene unas características melódicas similares a las de la música andalusí, según Palacios esto revela que tiene unos mismos orígenes. De ocho melodías sefardíes por este autor analizadas, dos corresponden a las *escalas cromáticas*. Estas *escalas cromáticas* se gestaron entonces en Al-Andalus, por la mezcla de las tres culturas que confluyen desde el siglo IX, pudiendo derivarse de los *modos griegos y gregorianos* hacia un “proceso de enriquecimiento cromático”. Por tanto, se situaría el *modo de mi diatónico*, como así es catalogado por varios autores, anterior a la presencia árabe, presencia que contribuiría a la aparición de cromatismos, y entonces a las *escalas cromáticas* de Palacios. Sobre este punto Miguel Manzano se manifiesta absolutamente en contra: “Que el *modo de mi cromatizado*, común a casi todas las culturas musicales de la cuenca mediterránea, haya sido traído a España por los árabes, es mucho más que dudoso. Por ello la teoría de que el *modo de mi diatónico* haya sido después “contaminado” por la influencia de la música árabe nos parece cada vez menos sostenible, y nos inclinamos más bien por la opinión de que ambas variantes han coexistido hasta hoy, a pesar de que no puedan negarse influencias en determinados casos.”⁴²

A través de los cancioneros españoles vamos observar dos elementos musicales repetidos en las teorías atrás presentadas sobre la influencia árabe: el cromatismo o la presencia de las variantes de escalas diatónicas y cromáticas, a las que Manzano y Palacios hacen referencia y con anterioridad Torner y Matos; y la presencia de la segunda aumentada, como evidencia más tangible de esa influencia oriental en las escalas españolas.

En resumen, son muchas las preguntas que quedan sin resolver por el momento. Tanto en los partidarios de la influencia árabe como en los detractores de la misma, no se presentan muchos trabajos de estudio comparativo, no ya desde el punto de vista melódico, sino musical en general. Sobre todo por el lado árabe, puesto que se observa, por ejemplo, una falta de presentación exhaustiva de sus sistemas melódicos, modalidades, fórmulas melódicas, formales, rítmicas etc.; pero sobre todo de documentos, pues se habla mucho de escalas, sin embargo no se presentan ejemplos reales como sería de esperar. Llamativa es la ausencia, por ejemplo, de traducciones de trabajos sobre las características de esta música al castellano, más en un país en el que la presencia musulmana fue importante. Dentro de las teorías sobre alcance de la huella dejada en la cultura española en general, no deben pasarse por alto la posible influencia de factores externos como la religión y la política en la toma de una u otra postura⁴³ y,

⁴¹ MALM, William P.: Op. cit., pág. 74.

⁴² MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 121

⁴³ Ver sobre este punto: FANJUL, Serafín: *AL-Andalus contra España. La forja del mito*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2000.

su repercusión en el ámbito de la musicología, probablemente pueda evidenciarse de igual manera.

Hay que tener en cuenta con respecto a la teoría musical árabe algunas cuestiones propias:

La música árabe está basada en la oralidad como medio de transmisión. Por lo tanto sólo podemos comparar los repertorios recogidos en etapas recientes.

Este repertorio árabe, como en Occidente se puede articular en popular y clásico. Sobre éste último existen fuentes teóricas desde la Edad Media, pero hay pocas referencias precisas sobre la música práctica, abundando sobre todo en cuestiones acústicas, matemáticas y filosóficas. Hay que tener en cuenta que los teóricos árabes tradujeron las fuentes griegas (desde Al-Kindi c.801-c.866). Sobre escalas y modos, así como sobre los patrones rítmicos, estas fuentes teóricas difieren de unos autores a otros según las épocas y zonas geográficas. Aun en la actualidad se observan diferencias, por ejemplo en la división interválica de la octava (cuartos de tono, tercios de tono).

Sobre la música popular la cuestión es más compleja. Forman los pueblos árabes una gran cantidad de grupos étnicos y subgrupos con diversos dialectos. La cantidad de géneros y formas de la música popular sobrepasa los de la música clásica. Sin embargo, en tanto las fuentes clásicas son abundantes, son por el contrario exiguas y dispersas en la tradición popular, muchas veces mezclándose con géneros de música clásica. Pero en general, en todos los repertorios, ya sean populares de trabajo, religiosos, de boda y otros, predomina lo vocal, siendo la música un vehículo del texto. Las melodías suelen ser fórmulas cortas repetidas, aunque también existen de carácter solístico más complejo. Suelen tener ámbitos estrechos, de cuarta o de quinta, pero sus escalas, que son unas pocas en relación con las recogidas en la teoría clásica, y en muchos casos ni siquiera son similares.

Al comparar estos repertorios con el popular español se han de tener en cuenta estas diferencias entre la música popular y clásica árabes, pues siempre se alude a las escalas de la teoría clásica sin tener en cuenta las propias de la cultura popular. Hemos de pensar, también, en esa distinción “funcional” de repertorios en la época de Al-Andalus. La música clásica se interpretaría en las cortes, con lo que la posible influencia sobre el pueblo pudo ser menor que, quizás, la de tipo popular, que comparte universalmente ese carácter funcional manifestado en los repertorios según los ciclos de vida y actividades del hombre (cantos de trabajo, de cuna, religiosos, narrativos, didácticos, etc.), y parece entonces más verosímil a este nivel un proceso de intercambio. En cualquier caso queda todavía pendiente un estudio exhaustivo de los repertorios entre las culturas musicales árabe y la española, pero sobre todo con respecto a los pueblos que entraron en la Península: qaysíes, yemeníes y bereberes.

1.8. El modo de mi

Nadie dudaría en reconocer que ciertas melodías del repertorio musical popular español poseen una sonoridad especialmente reconocida como la más característica de nuestro acervo musical en general. Es quizá el tópico musical español más usado, empleado hasta la saciedad por autores patrios y extranjeros, que es inmediatamente reconocido como tal principalmente debido al uso de esa determinada sonoridad característica fruto del empleo de un tipo o tipos melódicos con un comportamiento y unos giros cadenciales propios. Nos referimos a una serie de escalas que la mayoría de los autores que hemos estudiado identifican como propios de nuestra música de tradición oral, aunque atribuyéndoseles orígenes diversos, pero con un modelo común que es la octava *mi-mi*¹, ya sea de forma diatónica sin alteraciones o con uno o varios grados de la misma alterados y que poseen en general un comportamiento específico diferente de los tonos menores de la música académica europea. Sobre estas posibles *gamas* con modelo melódico en *mi* existen una cantidad de nombres diversos. Ello es motivado, en algunos de los casos, por el reconocimiento de diversas *variantes*, o también de *tipos melódicos* más o menos independientes entre sí, o autónomos; pero también, en otras ocasiones, se encuentran citados diferentes nombres que realmente se corresponden con un mismo tipo de escala. Así, encontramos las *escalas arábica* y *arábica menor* de Matos, la *tonalidad andaluza* de Torner, las *gamas andaluza* y *española* de Crivillé, las *escalas cromáticas* de Palacios, y el *modo de mi* de Manzano, aunque aparecen también citadas con otros nombres: *modo frigio*, *dórico*, *segundo modo*, *tono oriental*, *tono oriental-menor* y *escala arábigo-andaluza*.

A pesar de su gran importancia por ser tal vez todas estas *gamas* con modelo en *mi* las más definitorias y de las más empleadas de la música popular española y su uso también, si cabe, predomina en el cante flamenco, además de aparecer en los cancioneros populares de toda la geografía española, se ha empezado a estudiar en profundidad desde hace relativamente poco tiempo -los primeros trabajos de cierto detenimiento datan de los años 40-. Tal vez por asociarse a ese “tópico” del que se ha abusado ha podido perder interés para los investigadores. Por otro lado, se ha confundido y reconocido, en determinados casos, como tipo o tipos de escalas dentro del sistema mayor-menor tonal de la música académica, principalmente por su similitud en determinados giros con la escala menor tonal y, por tanto, se han armonizado como tal melodías propiamente “modales”; pero también obras creadas con dicho modelo, pero adaptadas a un sistema armónico ajeno al suyo original que es el de la música académica. Son innumerables los ejemplos de este último caso, desde la canción ligera, hasta pasodobles y zarzuelas por citar algunos casos típicos, cuyos resultados son muy diversos dentro de cada género, pues esta adaptación no implica necesariamente productos musicales de peor calidad. Esta reiterada adopción dentro de la funcionalidad tonal ha podido contribuir sin duda a retrasar su estudio en profundidad, puesto que tanto dentro como fuera de España se le ha restado, entonces, posible originalidad y tal vez antigüedad.

No siempre ha sido así y muchas obras han sido creadas respondiendo perfectamente al funcionamiento *modal* característico de estas sonoridades (obras de Albéniz y Falla, entre otros), muchas veces de forma intuitiva, a falta de estudios sobre sus características y comportamientos. En las primeras voces que surgen al tratar este tema

¹ El lector ha de tener en cuenta que en el repertorio popular muchas veces la encontramos transportada a otras alturas.

aparece precisamente como eje principal esta identificación de sistema *modal* y no tonal-menor en cuanto a su tratamiento armónico. Es por tanto, una llamada de atención sobre un caso concreto de un fenómeno musical de importancia capital en el estudio de la música popular española: el uso en un porcentaje elevado del repertorio de sistemas melódicos diferentes del tonal mayor-menor, pero que han estado escondidos en muchos casos tras su sombra². En el apartado sobre Martínez Torner, con respecto a la que denominaba *tonalidad andaluza*, era considerada por éste como tonal menor -en el tono de *la* con inicio y final en la dominante-. Pero, posteriormente ya en otros trabajos del propio autor³ es identificada como diversa de las tonalidades modernas, tratando precisamente este punto que podríamos definir como inicial y fundamental para un posterior tratamiento de otras cuestiones sobre su conocimiento y sistematización, es decir, el reconocimiento y clasificación como *modal* y no *tonal mayor-menor*: “Creemos que no conviene en un primer ensayo general otra cosa que tratar de separar y diferenciar los dos grandes grupos o familias musicales que evidentemente se encuentran en nuestro cancionero y cuyos sistemas tonales o armónicos prestan la distinta coloración a sus correspondientes melodías”⁴.

Distribuye Torner, además, estos dos sistemas a grandes rasgos desde el punto de vista geográfico afirmando que uno se sitúa en el Norte y el otro en el Sur. Teniendo en cuenta que es el sistema melódico predominante del flamenco y dada su influencia en el repertorio tradicional de Andalucía, esto ha podido ser un factor de importancia para esta hipótesis. Dado este presumible origen geográfico Torner denomina este sistema como *sistema tonal andaluz*, del que, y prosiguiendo con su funcionamiento propio y diverso de otros dice:

El considerar uno mismo el sistema tonal andaluz y el menor europeo parécenos un error de apreciación en que vienen incurriendo los musicólogos, nacido de ciertas analogías que evidentemente presentan ambos sistemas en la ordenación de algunos de los intervalos de sus escalas, con relación aparente en la relación de sus atracciones armónicas.”⁵

Como ya se ha indicado, algunos autores diferencian varios tipos de “gammas españolas”, y otros, sin embargo, hablan de variantes dentro de un tronco común, como Miguel Manzano. Los partidarios de ese modelo único surgen a partir del trabajo de José Antonio Donostia⁶, que marca un antes y un después en el conocimiento de este posible *sistema modal*. Además de tratar de otras cuestiones de sumo interés en lo relativo a esta *modalidad*, el principal y novedoso aspecto que contiene este artículo, es que Donostia unifica toda una serie de modelos melódicos diferentes en las diversas “variantes de entonación” posibles, que hasta entonces no habían sido unidas en un solo tronco común basado en la citada escala de *mi*, que él denomina genéricamente *modo de mi*, de manera que distingue la forma básica sin alteraciones de otras que cromatizan algunos de los grados de la misma, tanto de forma ocasional como permanente: “Este modo de *mi* se presenta en nuestras canciones unas veces en estado, digámoslo así, puro; otras, con alteraciones o mezclas, pues es cosa sabida que el pueblo es muy libre, no se sujeta a reglas invariables en sus manifestaciones artísticas; (...)”⁷

² Desde la llamada de atención, a este respecto de Pedrell, como veíamos, son varios los autores que se han sumado a ella desde principios del siglo XX.

³ MARTINEZ-TORNER, Eduardo: “La canción tradicional española”, págs. 6-24.

⁴ Ibidem, pág. 8.

⁵ Ibidem, pág. 17.

⁶ DONOSTIA, José Antonio de: “El modo de *mi* en la canción popular española”. En *Anuario Musical*, vol. I, 1946, págs. 153-179.

⁷ DONOSTIA, José Antonio de: Op. cit., pág. 154.

El reconocimiento de la escala de *mi* diatónicamente (la octava *mi-mi* en las teclas blancas de un teclado) como base de esta *modalidad* que el autor llama “en estado puro” es la principal aportación de este trabajo, pues es el punto de partida de otros posteriores que han seguido en la misma línea. La justificación de esta ordenación se basa en el comportamiento igual del modelo diatónico y otros posibles modelos sobre todo por la entonación de las cadencias basadas en la forma diatónica de la escala de *mi* (cadencia frigia):

Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: la que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan.⁸

Otros autores como García Matos, por el contrario distinguen otro modelo diferente como principal. Si bien, asocia la escala de *mi* sin alteraciones con la que define como *modalidad árabe* o escala de *mi* con el III grado alterado ascendentemente (*sol sostenido*), toma como modelo principal ésta última, originaria de la *gama* y de proveniencia árabe: “El sol natural, que en la primera escala aparece (*mi-fa-sol-sol sostenido-la-si-do-re-mi*) es, a nuestro juicio, una injerencia de origen español.”⁹

Matos distingue en el modelo de *mi* diatónico dos modalidades bien distintas: “Algunas melodías presentan constantemente la nota sol en estado natural (...) igual en todo a la *gama dórica* de griegos y romanos que antes hemos ya apreciado. Pero no debe haber confusión ni dudas al tratar de distinguir aquellas melodías de estas. En las de origen greco-romano, el *modo* es tratado bajo una concepción peculiar; los rasgos que predominan son los de la robustez y de la solemnidad austera; por el contrario, en el sentido árabe toma el color característico que sólo el ardiente temperamento de un oriental o de los españoles meridionales puede imprimirle.”¹⁰

Al observar los ejemplos que distingue de un caso y otro dentro de los índices tonales, sin embargo, según las opiniones de Donostia y Manzano no se percibiría diferente *modalidad* y así, los que distingue como *dórico* serían ejemplos claros de *modo de mi*, en los que la única posible diferencia observada con los denominados de *modalidad árabe* es que en la mayor parte de los primeros se presenta un giro al VII grado de la *gama (re)* en las cadencias o en su proximidad, pero la sonoridad y los giros son típicamente del *modo*. Recordamos, también, que Matos distingue en su ordenación tonal, el *modo árabe* de otro, que denomina *modo árabe-menor*, sobre los que se constataba que la diferenciación, con sus propios ejemplos, no quedaba totalmente clara. Pues bien, no se aprecian tampoco diferencias entre estos *modos árabes* y la *gama dórica*. Veamos ahora los ejemplos de *modo árabe* y *modo árabe menor* de Matos y otro de *modo dórico* extraído también de su *Cancionero popular de la Alta Extremadura*:

⁸ DONOSTIA, José Antonio de: Op. cit., pág. 157.

⁹ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, pág. 27.

¹⁰ Ibidem.

Modalidad arábica

Allegro. Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

215.

Modalidad arábica-menor

Andante. Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

165.

Modalidad dórica

Rogativas a la Virgen de Valdefuente. Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

155.

En los tres ejemplos anteriores tenemos un comportamiento melódico similar en los procesos cadenciales finales, consistente en un movimiento descendente de grado hasta la nota fundamental (en los dos primeros de cuarta y en el último de tercera), elemento característico propio y casi determinante del *modo de mi*, que en muchas ocasiones vemos definido con el nombre genérico *cadencia andaluza*, aunque a veces esta palabra puede hacer referencia a casos concretos o variantes de la *gama*, sobre todo la que lleva el II y III grado alterados ascendentemente en el movimiento melódico de subida, pero el proceso final es siempre el descrito.

En los trabajos de Josep Crivillé aparecen también diferenciados estos tres tipos de gamas modales: *gama dórica*, *escala española* y *escala andaluza*, que en general toma como base la teoría de Matos.

El grupo de *escalas cromáticas* de Palacios, en el que este autor distingue 13 posibilidades -recordamos que son combinaciones del II, III y VI grados naturales o alterados-, pueden ser en realidad también variantes del *modo de mi* de Donostia.

No hay una postura única en la cuestión de identificación y posibles variantes en estas *gamas españolas*, sin embargo la que puede presentar una visión más clara del fenómeno es la presentada por J. A. Donostia y seguida por M. Manzano, es decir, la

que correspondería a una única gama que abarcaría desde variantes diatónicas hasta las cromáticas, y cuyo punto de unificación y agrupación es la observancia de unos comportamientos propios en todas estas escalas, un denominador común para todas las posibles variantes de entonación, ya sean diatónicas o con alteraciones. Precisamente, el no tomar en cuenta este comportamiento melódico propio es lo tal vez ha motivado la separación “teórica” de éstas. Así, por ejemplo, M. A. Palacios dice: “Entonces tendrá pleno sentido hablar de “escalas arabigo-andaluzas” u “orientales”. [el autor se refiere a algunas de las denominaciones empleadas, concretamente las de García Matos] Pero por ahora no podemos comprometernos con tales denominaciones, por lo que utilizaremos preferentemente una nomenclatura más objetiva y meramente descriptiva del fenómeno: “escalas cromáticas” (como fluctuación de la 2ª y 3ª M/n, etc.).”¹¹ Evidentemente esta postura, se reduce, por lo tanto, a una descripción externa de dicho fenómeno melódico.

Este sistema melódico tiene como base la octava de *mi* tomada tanto diatónicamente, como con alteraciones en determinados grados de la misma. Donostia describe casos de alteraciones en el II, III y VI grados. Sobre el movimiento, que define como característico y frecuentísimo, del II y III grado elevados tomados ascendentemente y eliminados en el descenso, se refiere como el esquema “que algunos llaman *menor-dominante*”. También dice que el III grado elevado único en atracción hacia el IV es frecuente. Sobre estos dos tipos dice que hay una ley de atracción (hacia el IV grado) variable sin razón aparente que la justifique. Y, que el VI grado, sea superior o inferior, puede aparecer unas veces mayor y otras menor. Por último presenta un ejemplo con alteración descendente del V grado (fluctuación accidental de la quinta), que sería, según el sistema de Manzano, de ambigüedad entre el *modo de mi* y el *modo de si*, y sin embargo Donostia lo incluye dentro del *modo de mi*.

Manzano llega mucho más lejos, aunque coincide en afirmar que estos tres grados (II, III y VI) son los alterados principalmente, describe además todos los casos de alteraciones en solitario y conjuntas, aparte del II y III, o el III, el II como exclusivo, el III y VI, el II, III y VI, el II y VI o el VI en solitario. Aparte, debido a las diferentes alteraciones, recoge toda una casuística de posibles procesos evolutivos desde el *modo de mi* hacia otras tonalidades, como la inestabilidad del II grado hacia el modo menor (y/o *modo de la*), o del II, III y VI hacia el modo mayor (o *modo de sol* si es modal). Pero también recoge la aparición de sonidos ambiguos o no temperados y las diferentes tendencias tonales ambiguas de las que hablaremos más adelante.

El mencionado punto de unión en todas las posibilidades o combinaciones de grados naturales alterados u oscilantes, que da como resultado escalas diversas, cuyo motivo de su posible agrupación en una única *gama*, es precisamente el tipo de cadencia que se produce sobre la fundamental: el movimiento descendente hacia esta nota final del segundo grado a distancia de semitono de la misma y que actúa como verdadera “sensible modal” de la *gama*, en una forma que podríamos decir paralela a la “sensible” de la tonalidad mayor-menor, pero con la salvedad de que en este último caso el movimiento es ascendente, pero la fuerza de atracción es similar en ambos.

Según la aportación de Donostia sobre las cadencias lo más frecuente es el descenso final, distinguiendo tres tipos básicos, desde el III grado, desde el IV grado y desde el V. Otras posibles cadencia, menos frecuentes modifican esta forma “completa tetracordal” por ampliación, reducción y omisión de elementos: El aumento del movimiento descendente desde el IV grado a otros (V, VI o VII); el descenso desde el III grado o desde el II únicamente. También recoge tipos con elisión de grados, y pueden verse omitidos, el IV, el III y hasta el II. Este último caso no debe confundirnos

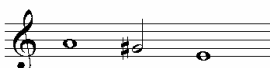
¹¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 101.

acerca de la naturaleza de la modalidad, pues como sucede en la música tonal bimodal europea, elementos fundamentales como la sensible se pueden retrasar (incluso se omiten), o mejor dicho, se obvian por quedar ya establecidos en la memoria.

Un caso muy frecuente de omisión del II grado, que describe Donostia, es el que se produce en determinadas tonadas en las que aparece el III grado alterado ascendentemente y el II natural en el descenso hacia la fundamental, produciéndose un movimiento de segunda aumentada que según Matos y Crivillé tiende a evitarse:



Quedando la cadencia de esta forma:



También recoge el caso en los que la elisión de la “sensible modal” aparece en un salto desde el III grado sin alterar:



Y además otros que eluden el II y el III grado, quedando el salto IV-I, o el final: III-VII-II-I. Pero el problema, en los casos en los que no aparece el grado omitido en toda la pieza, es que no podemos asegurar su entonación, como así sucede en algunos documentos musicales con el II grado, al igual que en los ejemplos anteriores, podría ser natural o elevado a pesar de la afirmación de Matos y Crivillé de ser natural.

También se refiere Donostia a otro tipo de finales con movimientos ascendentes por el empleo de notas por debajo de la fundamental, como desde el VII, el VI, el V o el IV grado, e incluso un caso en el que el final no se produce en la fundamental, sino en el V grado.

Manzano no trata de forma tan detallada el tema de las cadencias, y únicamente encontramos breves referencias, como la que sigue: “Por cierto, los diseños melódicos cadenciales del *modo de mi cromatizado* que aparecen en tradición popular de las tierras a las que se refiere nuestra encuesta difieren muchísimo de la fórmula cadencial denominada *andaluza*. Esta se caracteriza por la sucesión seguida de los sonidos *la, sol, fa, mi*, esquemática o adornada, mientras que las cadencias características del *modo de mi cromatizado* del ámbito geográfico al que nos estamos refiriendo [corresponde al cuadrante noroeste peninsular] presentan una gran diversidad de diseños y perfiles melódicos”¹².

Creemos que estas fórmulas mencionadas por Manzano corresponderían a los tipos de cadencia que hemos recogido de Donostia, o sea, con omisión de elementos y con adición, como los saltos o giros por debajo de la fundamental.

Veamos a continuación algunos ejemplos:

Ejemplo 1. M. Manzano: *Cancionero leonés*

745 Delgadina (II)

♩ = 48

Corporales

929

Del-ga-di-na, Del-ga-di-na, tú has de ser mi na-mo-ra-da. No lo quie-ra el Rey del cie-lo ni la Vir-gen so-be-ra-na.

¹² MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, pág. 146.

Ejemplo 2. F.Olmeda: *Folklore de Castilla.*

56

N.º 16

An...to. ... nio el pre.di.ca..dor, An..to. nio se lla..ma el

San.to, An.to. ... nio el pre.di.ca.dor, An.to. ...nio el bien de mi

vi. ...da, An.to... nio me lla.mo yo.

Ejemplo 3. M. Manzano: *Cancionero leonés.*

428 Tan chiquitina, y tener amores

522

6irujales

¿Có-mo quieres a un ca- f- do que yo la ma-no le

dé, si al ár- bo- le que es ca- f- do

to-dos le dan con el pie? Y tan chí-qui- ti- na y te-ner a-

mo- res. Yo me divierto en el cam- po en el campo entre las

flo-res, las de abril y ma-yo que son las me- jo- res.

Ejemplo 4. E. Martínez Torner: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*

435

160=♩

Yo si voy al mo . li . no, mo . re . na, si

voy a la fuen . te, a la de cua . tro

ca . ños, sa . la . da, es so . lo por ver . te.

Ejemplo 5. M. García Matos: *Lírica popular de la Alta Extremadura*

Allegro. Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

16. Mi no-via la más bo-ni-ta — Que se pa-se-a en la
 Ve-ra — Que se pa-se-a en la Ve-ra —
 La ro-sa más en-car-na-da — Que cri-a la pri-ma-
 -ve-ra — Que cri-a la pri-ma-ve-ra —
 Estribillo. (que casi siempre suprimen)
 — Ya tu puer-ta me tie-nes Ma-ri-a Co-mo — no me a-bres Ra-mo-
 — de-a-le-li-as — Ya tu puer-ta me tie-nes Do-lo-res Co-mo-
 — no me a-bres Ra-mi-to de flo-res —

Ejemplo 6. M. Manzano: *Cancionero leonés*

285 Arrancando garbanzos

Tpo. de Jota Mansilla del Páramo
 Grisuela del Páramo

377 U-na ru-bia fue por a-gua — porque le vie-sen el
 pe-lo: — dé-ja-la que va-ya y ven-ga, que ya
 cae-rán — el an-zue-lo. — A-ran-can-do garban-zos te he vis
 to el cu-lo: no he vis-to chime-ne-a que eche tanto hu-mo; que eche
 tanto humo, ni-ña, que eche tan-to humo, a-ran-can-do garban-zos te he vis
 to el cu-lo. — ¡Ú ju ju ju ju ju júl!

Estas sonoridades distintas plantean el problema de la diferenciación clara a la que hacíamos referencia y se ha observado en algunos autores. O bien se pueden organizar en varias *gamas* (que presentarían una forma cadencial común), o por el contrario estamos ante una *modalidad* única. Donostia y Manzano distinguen dos grandes bloques sonoros: *mi diatónico* y *mi cromatizado*, sobre los que éste último manifiesta la duda de asociarse a una, dos o más *modalidades*: “Las hemos separado en dos bloques diferentes, *diatónico* y *cromatizado*, para ayudar al lector a distinguir el *modo de mi* en

esas dos sonoridades diferentes, sin entrar aquí en el problema de si se trata o no de la misma organización modal o de dos distintas.”¹³ De los ejemplos anteriores, podemos plantear que la distinción exclusiva en *diatónico*, o escala de *mi* natural; y *cromatizado*, que correspondería todos los tipos restantes, puede no ser suficiente, pues por ejemplo, los casos que presentan la escala de *mi* sólo con el VI grado elevado (*do sostenido* del ejemplo 2), o los que presentan sólo el V (*si bemol* del ejemplo 3) y el I en la parte superior (*mi bemol* del ejemplo 6), habría que situarlos en el grupo de *mi cromatizado*, pero son muy diferentes entre sí y a su vez de la escala de *mi* sin alteraciones (*diatónico*), pero también son diversos de otras sonoridades integradas en el grupo de *mi cromatizado*. Por otro lado, en los 13 tipos de *escala cromática* (a los que se podrían añadir algunos de los tipos de *escala mixta*) propuestos por Palacios no quedarían recogidos los casos de los ejemplos 1 (evidentemente, pues no tiene alteración alguna), 3 (con el *si bemol*) y 6 (con el *mi bemol*).

En el ejemplo 1 (variante diatónica de Manzano) predomina la sonoridad menor, así como la sencillez en la línea melódica, el estilo silábico, sin melismas o adornos y con ámbito reducido. Es habitual el salto de cuarta que se produce al inicio, en muchos casos tomando ese IV grado como “cuerda recitativa”. En el ejemplo 2, tenemos una sonoridad menor desde el inicio, otorgada por la alteración ascendente (y continua) del VI grado que produce una tercera menor. Los reposos intermedios se producen sobre ese VI grado y sobre el IV, como en el ejemplo anterior. En el ejemplo 3, aparece alterado descendentemente el V grado como floreo sobre el IV (excepto en el compás 14), y por tanto desaparece al producirse un movimiento descendente desde el VI (compases 3-4 y 7-8). Los reposos intermedios se producen sobre el II y III grados. En el ejemplo 4, tenemos la alteración ascendente del II y III grado al subir, desapareciendo al descender, produciendo de alguna manera una dualidad mayor-*mi* en el tetracordo inferior, mayor al llevar tercera mayor y menor (*mi*) en los reposos finales sobre la fundamental. En el ejemplo 5, tenemos alteración ascendente del II, III y VI grados. Las alteraciones del II y III grados aparecen al ascender como en el caso anterior, pero al descender a las cadencias se sigue manteniendo la alteración del III grado produciendo una segunda aumentada (*sol sostenido-fa*). Por último, en el ejemplo 6, aparece sólo alterada descendentemente la propia fundamental, por tratarse de un giro sobre el VII grado (*re-mi bemol-re*), alteración que desaparece en las zonas cadenciales.

En los ejemplos anteriores encontramos varios tipos de escalas en las que aparecen alterados casi todos los grados de la octava *mi-mi*, exceptuando la propia fundamental (tomada como final), y el IV grado, que son los puntos de inicio y final de la cadencia completa muchas veces denominada *frigia*. De los casos anteriores los reconocidos como más habituales en el repertorio tradicional son los que corresponden a las variantes con alteración variables del II y III grado (ejemplo 4), y por el contrario de entre los que se hacen más escasos son los que corresponden a la alteración variable o continua del V grado (ejemplo 3), y continua del III grado (ejemplo 5) que produce esa segunda aumentada, signo indiscutible para algunos de una procedencia claramente oriental. Según García Matos: “El cromatismo de segunda aumentada puede decirse esporádico en nuestros cantos, no sólo de Extremadura, sino de las demás regiones españolas, se encuentra relativamente con poca frecuencia, y es otras veces evitado eludiendo el salto mediante la supresión del fa.”¹⁴ De esa misma opinión es J. Crivillé: “Ya hemos apuntado anteriormente que el cromatismo de 2ª aumentada se muestra cada

¹³ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág. 145.

¹⁴ GARCÍA MATOS, Manuel. Op. cit., pág. 28

vez más esporádicamente en nuestra música tradicional, sólo en sectores muy primarios y dentro de su repertorio más genotípico hemos encontrado muestras de esta gama.”¹⁵

En el mencionado trabajo de Donostia, además del tema de la delimitación del *modo de mi* con sus posibles variantes, se tratan otros aspectos como son la interválica y los ámbitos propios. En lo correspondiente a estos aspectos del comportamiento melódico de este *modo*, Donostia enumera toda una serie de casos de ámbitos melódicos (que corresponden a las tonadas por él analizadas), ámbitos que van desde la segunda menor hasta la octava. Cabe mencionar que en casos, como el de segunda menor, y otros de ámbito muy estrecho, como la tercera e incluso la cuarta, que ha denominado Manzano como *sistemas protomelódicos*¹⁶, no se puede, a falta de elementos sonoros, asegurar su posible filiación modal en un sistema heptáfono, como ya se ha apuntado. Además, este tema de la interválica es tratado por Donostia desde el aspecto exclusivamente enumerativo de las posibilidades de la amplitud melódica, por otra parte lógico desde un primer acercamiento a esta *gama* y más sabiendo la gran riqueza modal que posee si se toma en bloque. Otros trabajos posteriores han tratado el punto de vista cualitativo de la interválica en general, pero sin detenerse en los posibles tipos de ámbitos melódicos en los cuales se desarrollan sistemas melódicos concretos. La única mención a la cuestión estadística de la interválica general que hace Donostia (dado el estado de conocimientos y documentación en su día), es la siguiente: “Ordinariamente, todas las melodías se mueven en el ámbito comprendido entre una octava; algunas, raramente, lo ensanchan hasta la décima (...)”. Miguel Manzano llega más lejos en el análisis de la amplitud melódica, y por ejemplo de las tonadas recogidas en su *Cancionero leonés* afirma que la variante denominada *modo de mi diatónico de ámbito compacto* (extensión de quinta o sexta) se encuentra en un número de tonadas “no muy grande”, y por el contrario, la variante *amplia del modo de mi cromatizado* “es abundantísima”¹⁷. Nada más se ha dicho hasta ahora sobre este punto, pero se ha de mencionar que el ámbito general predominante en la música popular es el inferior a la octava, siendo el recinto sonoro habitual en la mayoría de las tonadas la sexta¹⁸.

Otro aspecto del funcionamiento de este sistema modal es el relativo a los grados de mayor peso o importancia dentro del movimiento melódico, además de la fundamental, ya sean “cuerdas recitativas” o puntos de reposo intermedios. Donostia no trata este aspecto, pero se puede deducir la importancia implícita que el IV grado tiene por ser el punto de inicio de la *fórmula cadencial completa*. Manzano, por el contrario, le dedica algunos comentarios en su *Cancionero leonés*, en los que apunta que puede haber dominancia de una o varias cuerdas recitativas, como el IV grado, el IV y V en combinación, el V, o la propia fundamental, pero también reconoce que hay casos en los que “la melodía campea con total libertad, sin ninguna atadura tensional diferente del último reposo en la nota final.”¹⁹ Con esto acaba por hacer un esbozo de organización en tres bloques: *Con cuerda recitativa en la*, *con cuerda recitativa en si* y *sin cuerda recitativa*, de los cuales en el primero sitúa mayor número de ejemplos.

Viendo los ejemplos 1 y 4, se observa que en el primero de ambos la entonación de arranque de la tonada parte de la fundamental para saltar al IV grado, y en el otro ejemplo, la melodía parte directamente de ese mismo grado. Además, que en el ejemplo

¹⁵ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: *Cancionero popular de la Provincia de Cáceres*, pág. 31.

¹⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: “Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional”, págs. 357-397.

¹⁷ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I., tomo I, págs. 118-119.

¹⁸ Es a la conclusión común a la que llega Miguel Manzano en todos sus trabajos.

¹⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág., 120.

2 la segunda cadencia es sobre la misma nota, y en el ejemplo 4 el único reposo medio que posee es también en dicho grado. La importancia que parece tener este IV grado, unido al sentido descendente en los finales, ha sido uno de los motivos por los que algunos estudios viesan esto como un signo inequívoco de su origen en escalas griegas y medievales: la división de la organización melódica en tetracordos (*mi-la* y *si-mi*) y su colocación en sentido descendente son vistas como propias de la teoría musical de la Antigua Grecia, recogida así posteriormente en el Medievo, que tanta importancia ha tenido, como se ve, para Occidente.

Volviendo al tema que estamos tratando, es decir, puntos de apoyo y cadenciales de la *gama*, se puede decir que, además de la aportación de Manzano, como la más importante, Crivillé, en su artículo sobre las tonadas de trabajo²⁰ (con una decena de ejemplos que presentan el *modo de mi*), observa los puntos de apoyo y cuerdas de recitación sobre el III grado (elevado) y el V. El peso de ese III grado, según dice, viene dado por el origen oriental de la variante que produce la mencionada segunda aumentada, ya que en gamas como la *Maqâm* tiene una especial importancia ese grado. Esa misma observación hace con otro ejemplo en el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*.²¹

En cuanto a la música instrumental, no son sólo escasos los trabajos que la traten en profundidad, sino que lo son también las recopilaciones o cancioneros que se dediquen a ella o la incluyan. Donostia dice al respecto: “No nos parece aventurado afirmar que este modo de *mi* es más bien vocal que instrumental. Es más frecuente, mucho más, encontrarlo en la melodía con letra que no en la confiada a un instrumento. Por ejemplo, en Galicia se dan canciones de danza y hasta alguna muñeira, en ese modo. No la hay instrumental.”²²

En el uso armónico del *modo de mi* Martínez Torner se detiene en lo que define como *sistema tonal andaluz*²³. Presenta la cadencia característica de este sistema con la siguiente sucesión de acordes de quinta:



Se puede observar, en esta sucesión de acordes, que el acorde final coincide con la dominante del modo menor tonal y el primero con su tónica. Este es uno de los motivos por los que tal vez se haya identificado con dicha tonalidad menor, sobre todo al enlazar el acorde final con el primero de la sucesión y tomar éste (*la*) como final. Otro motivo de confusión ha sido la asociación de la llamada *escala melódica* del modo menor tonal con la variante melódica que posee el II y III grado, ambos alterados ascendentemente únicamente al subir y, por tanto, igual en todo a la referida escala menor. Son multitud las obras de tradición oral y las de inspiración popular las que se han visto afectadas por estas asociaciones. A este respecto Martínez Torner dice:

Existe pues, para nosotros, una escala andaluza cuyas relaciones armónicas pueden establecerse con seguridad y son esencialmente distintas de las escalas de los sistemas tonales europeos. A esa escala pertenecen los cantos andaluces más característicos y de más vieja tradición: *malagueñas, granadinas, polos, fandangos, soleares, peteneras, bulerías, playeras, paños morunos, rondeñas* y. En fin, toda la riquísima variedad del “cante jondo.”²⁴

²⁰ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: “El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla...”, págs. 155-166.

²¹ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: Op. cit., págs. 34-35.

²² DONOSTIA, José Antonio: Op. cit., pág. 154.

²³ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. 19.

²⁴ Ibidem, pág. 24.

Precisamente la forma armónica del *modo de mi* se da abundantemente en acompañamientos y piezas de guitarra en el flamenco.

Pedrell en su cancionero transcribe algunas canciones con acompañamiento de guitarra. He aquí una de ellas:

296) 227 228

La Alicantina

Canto popular de la ribera del Júcar. Comunicada por el Mtro. Don S. Giner

Moderato

VOZ

Guitarra

no - vio y s'embrutará el cal - ser

Vi - san - te - ta fi - llame - ua

Vi - san - te - ta fi - llame - ua no ti - res a -

gua al ca rrer per que pa - sa - rá el teu

ser.

D. C.

1126 1126

En este ejemplo, el acompañamiento de la guitarra se basa en la sucesión de acordes de quinta expuesto anteriormente como propio de la que denominamos, tomado de Donostia, "cadencia completa" del *sistema*, pero como se puede observar, de dicha sucesión no se presentan todas las triadas, pues está ausente la correspondiente al IV grado, acorde de *la menor*, que en este caso correspondería a *mi menor* por el tono de la canción:



El acorde correspondiente al IV grado es sustituido por el correspondiente al VI pero, además, la cadencia conclusiva no lleva el orden normal descendente aquí expuesto sino que presenta el siguiente:



En realidad podría verse como en orden normal descendente con omisión del correspondiente al IV grado (acordes *re-do-si*) con el giro o cambio momentáneo de dirección hacia el acorde del VI grado produciendo una sonoridad especial.

Sobre esta cuestión de la armonización en este sistema fuera de la descripción básica y su reconocimiento como funcionamiento “modal”, nada más se ha dicho. En los escasos ejemplos musicales de fandangos incluidos en los cancioneros, que lleven los acompañamientos de guitarra, hemos podido constatar que la fórmula armónica descendente completa no es tan frecuente como cabría esperar y aparecen otras, como la del ejemplo de Pedrell, que modifican dicho modelo hasta el caso frecuente de reducirse a una alternancia única de los acordes de la fundamental y del II grado, tal vez en un efecto similar a la alternancia de los acordes del V y I grado en la música tonal.

Sobre la posibilidad de evolución modal, haciendo referencia al *modo de mi*, especialmente a determinadas variantes de éste, en un proceso a largo plazo son varios los autores que se han manifestado. Julián Ribera, el primero en tratar el asunto, dice:

A pesar del descrédito o desdén que supone el despectivo mote que se le adjudicó. Ha tenido que reconocerse a esa música [se refiere a la música ficta] una virtualidad extraordinaria: la de alterar la escala diatónica eclesiástica, infiltrándole elementos de tonalidades nuevas, de las cuales se dice que han abierto el camino a las modalidades modernas mayor y menor. Aun más: se afirma que esa música introdujo una noción que parecía no deber entrar nunca: la de la nota sensible.²⁵

Se refiere el autor a que los árabes introducen cromatismos que determinan el inicio del proceso que desembocaría en las tonalidades mayor-menor. Es por tanto una propuesta de evolución larga en el proceso de cambio. Como se ve, además, no se refiere, en concreto, a ninguna modalidad, pero el supuesto origen árabe y los cromatismos que introduce dicha cultura hace suponer que se trate de algunas *gamas españolas* -los cromatismos a los que se refiere son precisamente característicos de algunas de los considerados dentro del *modo de mi* que, por otra parte, se han emparentado directamente con escalas árabes-. Sin embargo, no podemos compartir esta opinión sin una base científica que la avale. En primer lugar, tendría que estar comprobado el hecho de que los cromatismos están presentes en la música popular al menos desde épocas de presencia árabe o en su proximidad; y en segundo lugar, demostrarse el hecho de la evolución modal a largo plazo.

Martínez Torner se manifiesta en esta misma línea de evolución modal, pero ya apuntando con claridad al *sistema modal* que nos ocupa:

Lo que sí parece indudable es que la música ficta obedecía a una escala especial, de relaciones armónicas diferentes a las de las escalas eclesiásticas, y cabe suponer que nuestra actual escala andaluza presente relaciones armónicas análogas a las que en la Edad Media presentaba la escala de la música ficta. Y aun puede sospecharse que del encuentro de ésta con las eclesiásticas hayan nacido las actuales mayor y menor.²⁶

Evidentemente en este último punto estamos también ante afirmaciones de carácter especulativo a falta de argumentos reales que puedan corroborarlas.

Crivillé se pronuncia también sobre el tema de la evolución modal en general y a largo plazo, también con la intervención en dicho proceso de las que él denomina *gama española* y *andaluza*, presentando la siguiente línea evolutiva: “modos griegos y

²⁵ RIBERA, Julián: *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros, y Minnesinger*. Madrid: Imprenta Estanislao Maestre, 1923-1925, tomo I, pág. 8.

²⁶ Se refiere, con música ficta, al sistema musical introducido por los árabes en la Península. MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. 25.

modalidades o gamas orientales, modos gregorianos, diatonismos en evolución, escala andaluza, gama española, tonalidad menor, tonalidad mixta y en el último extremo la tonalidad mayor.”²⁷

Sigue la corriente que da, como fruto del encuentro de escalas orientales y eclesiásticas, las *gamas españolas*. Ahora bien, debemos distinguir, en los últimos estados de este esquema de posible evolución, que las gamas españolas presentan un grupo tendente o ya transformado en escalas modernas, que es algo observable en los cancioneros y que García Matos denominaba *diatonismos en evolución*, pero este término es aquí usado por Crivillé para definir otro estado evolutivo, el que hipotéticamente se produce entre las gamas españolas y las anteriores a éstas. Es por tanto, la misma hipótesis a largo plazo que mantienen Ribera y Martínez Torner.

En cuanto a este proceso de evolución aparentemente más reciente -dado el estadio que en numerosos casos en el repertorio parece intermedio entre lo modal y lo tonal- y referidos también hacia la modalidad que aquí nos ocupa, cabe señalar que el primero en observar dicho proceso de forma constatable ha sido, como en otras cuestiones, García Matos, que en relación a esto dice:

Hay ahora una más crecida porción de canciones de esta clase en que apreciamos ya verificarse, como una infiltración de giros y cadencias de marcado sabor moderno, que no corresponden a la técnica pura tradicional. Son canciones que evolucionan y llegan, inclusive, a decolorarse casi por completo, desviándose hacia la tonalidad *menor* de nuestros tiempos, que es, sin duda alguna, la que más afinidades tiene con la arábigo-andaluza. Se observa en ellos una muy acentuada tendencia moduladora, bien hacia el cuarto grado (las más de las veces), y en ocasiones hacia la *homónima*, tomada en calidad de tono *menor*.²⁸

A este proceso de evolución aquí citado, habría que añadir, según Manzano, la que evoluciona del *modo de mi* al *modo de la*, al *modo mayor tonal* y al *modo de sol*. Pero, en el caso del *modo de la* y en el *modo de sol* no estaríamos ante una infiltración de la tonalidad moderna.

Prosiguiendo con la exposición de García Matos sobre esta evolución, este insigne musicólogo dice también:

Ahora bien; con ser el elemento cromático de los árabes el factor que en más gran medida contribuye a engendrar la escalas modernas, no le concedemos, sin embargo, el que por sí solo se baste a realizar tan compleja función; creemos únicamente que su esencial virtud ha consistido en hacer sentir el valor y significado de la nota *sensible*, que en los sistemas diatónicos anteriores tanto se repugnaba y se procuraba evitar. Lo demás lo daban ya conocido ciertas escalas greco-romanas y de la iglesia. (...) Esta idea o sentimiento del séptimo grado, considerado como *sensible*, nace de la injerencia de los cromatismos de Oriente y el choque de éstos con el diatonismo que había preponderado.”²⁹

Por tanto, se suma a la teoría de que la tonalidad moderna procede de variantes de nuestra *modalidad de mi*, a las que da un origen oriental.

No podemos hacernos partícipes de la hipótesis de que los modos mayor-menor de la música académica procedan de estas variantes, que además situaría el foco inicial por tanto en la Península y de ahí pasaría al resto de Europa, afirmación que parece casi absurda, a pesar de que ha sido compartida por varios autores. Sin embargo, no queremos restar credibilidad a autores cuyas contribuciones en el campo de la

²⁷ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: Op. cit., pág. 18.

²⁸ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., págs 30-31

²⁹ Ibidem, págs. 33-34.

etnomusicología y de la musicología en general han sido valiosísimas. Estas ideas son tal vez fruto de la influencia de una situación política con respecto al norte de África³⁰, y en una época inicial de estas disciplinas de necesaria reafirmación de nuestro patrimonio musical en general.

Volviendo a este tema de la evolución, varios de estos autores han insistido en un aspecto en concreto: la sensible. Se ven inclinados a pensar que la idea de nota sensible, es decir, nota de atracción preferente, es algo propio de los modos mayor y menor modernos y propiciado a su vez por la aparición de cromatismos, pero como se ha constatado, no es exclusivo de las escalas modernas, pues uno de los rasgos más propios del *modo de mi* es precisamente que en sus procesos cadenciales interviene la que definimos como “sensible modal” o nota de atracción, similar a la sensible de la música tonal moderna pero con movimientos opuestos; además, esta idea es corroborada en trabajos de algunos autores que no dudan en reconocer notas de atracción en *sistemas modales* anteriores al bimodal actual (en concreto los eclesiásticos medievales) como sensibles descendentes, aparte de las sensibles ascendentes propias de las tonalidades modernas.³¹

Sobre el *modo de mi* aparece con más frecuencia la descrita tendencia al menor (ya sea tonal o modal), de tal suerte que varios autores han coincidido en determinar ese proceso evolutivo desde las gamas españolas hacia el modo menor-tonal.

Veamos ahora un ejemplo de este tipo de casos:

Ejemplo 7. M. Manzano: *Cancionero leonés*.

486 (Todo el baile voy mirando)

Casares de Arbás

580

Todo el bai-le voy mi- ran- do, to-do el bai-le voy mi-
 ran- do, des-de u-na parte a la o- tra;
 no sé por dónde es-co- ger, to-das me pa-re- cen
 ro- sas.

Esta tonada presenta tres cadencias sobre la fundamental con un contorno melódico similar y las tres diferentes. En la primera se elude el II grado, y como se produce cerca del inicio y las otras cadencias pertenecen a otras dos posibles *modalidades* (menor y *modo de mi*), no podemos tener la certeza de que el II grado sea *fa natural*, siendo entonces un *modo de mi*, o *fa sostenido*, que sería por el contrario un modo menor. La segunda cadencia, al tener el II grado ascendente *fa sostenido* nos aleja del *modo de mi* y nos acerca al *modo menor*, ya sea tonal o modal, pues con los elementos disponibles no podemos asegurar una cosa o la otra. En la última cadencia, tenemos la fórmula propia del *modo de mi*. Este ejemplo 7 concentra los dos tipos cadenciales que más habitualmente aparecen junto al del *modo de mi*: El primero, más ambiguo y con tendencia al menor. Ya ha sido recogido anteriormente el otro caso similar, el que tiende

³⁰ FANJUL, Serafín: Op. cit. Este autor reconoce el arabismo cultural como una justificación ética y equilibradora en la época de la expansión colonial española (y europea) en el norte de África.

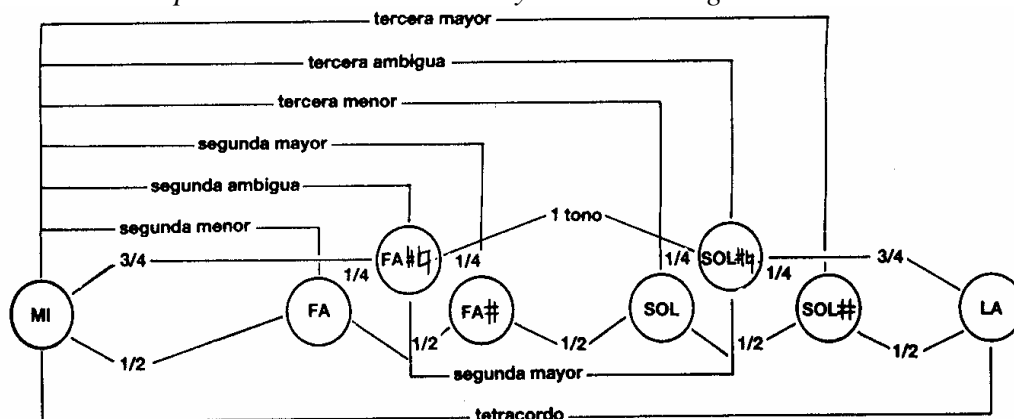
³¹ Ver, por ejemplo, GUT, Serge: “Sensible” en *Encyclopedie Science de la Musique: Technique, Formes, Instruments*. Paris: Bordas, 1976, vol. 2, pág. 924

al mayor por el salto desde el III grado alterado ascendentemente (*sol sostenido*), que es para muchos motivado por evitar la aparición de la segunda aumentada. Y el segundo, de claro cambio de sonoridad al suprimir la sensible modal, y por tanto, la cadencia, que es un punto principal a la hora de definir el *modo de mi*. En este ejemplo se puede presumir una posible naturaleza originaria dentro del *modo de mi* por la cadencia última, pero en otros casos en que ésta ha desaparecido como tal, la única forma posible de asociación es tal vez mediante la comparación de variantes (si es que existen) en las que aparezca más o menos completa dicha cadencia. Por otro lado, se puede observar en el ejemplo 7, lo que para algunos autores es signo de indecisión por parte del intérprete, cuyo arquetipo sonoro ha sido, por así decirlo, “contaminado” por otra u otras sonoridades. De esta manera, el primer reposo quedaría de tendencia neutra, el segundo tendiendo al modo menor, pero al llegar al final se recobraría la sonoridad propia de la *gama*.

En cuanto a las posibles alteraciones que podían aparecer en este sistema, hay recogidas un número de tonadas que presentan entonaciones no temperadas en algunos grados de la escala, cuya entonación, por tanto, se sitúa a medio camino entre un sonido y el semitono siguiente. Muchas de las recopilaciones de música de tradición oral española, sobre todo las primeras por influencia de la música académica europea, no recogen este tipo de intervalos por haber sido considerados un error de entonación de los informantes. Estos intervalos aparecen especialmente en las tonadas pertenecientes al *modo de mi*, de tal manera que Palacios afirma: “En el cancionero de Manzano los sonidos ambiguos o cuartos de tono aparecen sobre todo en las escalas cromática arábigo-andaluzas (con 2ª y 3ª M/m, o bien sólo con fluctuación de 2ª M/m, o de 3ª M/m, o en aquellas en que también alterna el 6º grado)”³². Por otra parte, Manzano hace referencia a dos *sistemas modales* donde pueden aparecer: “La entonación ambigua sólo se produce sobre determinados grados de las sucesiones modales: en el *modo de mi*, sobre los grados II y III, y en el *modo de la*, sobre los grados II, III, VI y VII, bien en todos, bien en alguno o algunos solamente”³³.

Manzano realiza una tabla explicativa sobre estos intervalos en el *modo de mi* que reproduce también Palacios³⁴, que por su evidente interés nosotros presentamos a continuación:

*Cuadro explicativo de los intervalos y sonidos ambiguos en el modo de Mi.*³⁵



³² PALACIOS GAROZ. Miguel Ángel: Op. cit., pág. 156.

³³ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 129.

³⁴ PALACIOS GAROZ. Miguel Ángel: Op. cit, pág.155.

³⁵ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág. 129. Esta tabla lleva una nota aclaratoria que se puede ver también en Palacios: “No hay intervalos de $\frac{1}{4}$ de tono, como dice Sánchez Fraile, en un lapsus evidente, sino de $\frac{1}{4}$ de tono “en más” del intervalo de segunda menor.”

Dada esta relación entre los sonidos ambiguos y los procesos de cambio o evolución modal, se podría plantear como hipótesis, no sin reservas, que las notas de entonación no temperada podrían corresponder a un efecto del proceso evolutivo de las modalidades de la música popular, que al pasar de una a otra, o bien por el simple hecho de la duda, producen en los intérpretes estas entonaciones intermedias. Lo que es difícil de asegurar es si ese proceso es algo reciente, sobre todo desde la aparición de los medios de comunicación de masas, o por el contrario es fruto de una evolución más lenta por la influencia recíproca con la música académica europea. Nos inclinamos a pensar, aún a falta de estudios sobre este tema en concreto, en la segunda opción, si bien no descartamos una influencia más reciente, manteniendo como una especie de “pugna” tonal, es posible que se haya podido acelerar más en épocas modernas. Sin embargo, para poder comprobar esto sería necesaria la comparación entre las primeras recopilaciones y las más recientes. El problema en el caso de las notas ambiguas es que no se contemplan en muchos trabajos (y menos en los primeros), pero se podría observar la evolución modal en general, aparte de los casos concretos de presencia de sonidos no temperados.

Un ejemplo de esta posible evolución a que hacemos referencia:

Ejemplo 8. Miguel Manzano: *Cancionero leonés*

225 La molinera

♩ = 116 Val de San Lorenzo

315

Mo-li-ne-ro, mo-li-ne-ro, no ven-gas de
no-cha ver-me: no-es-tán mis pa-dres en ca-
sa, pue-de cri-ti-car la gen-te. La mo-li-ne-
ra llo-ran-do-es-ta-ba y el mo-li-ne-ro la
con-so-la-ba.

En este ejemplo 8, junto a las alteraciones ascendentes correspondientes a los grados II y III en los arranques de la melodía, aparecen estos mismos grados con alteración ascendente no temperada (↑) en la cadencia primera y su repetición (compás 5 y 12). Esta cadencia, es del tipo mencionado anteriormente, en el que se salta de la tercera a la fundamental evitando la “sensible modal” (ver en el ejemplo 7 la primera cadencia). Esto, unido a que el intervalo de caída está situado entre la tercera mayor y menor (3/4 de tono según Manzano) produce un alejamiento de la sonoridad arquetípica de la cadencia española. Ahora bien, existen otros elementos que son típicos de esta *modalidad*, como el ya mencionado inicio de sonoridad mayor (compases 1 y 8), el reposo intermedio en el IV grado (compases 3 y 10), o el inicio de salto hacia ese mismo IV grado (compás 13-14); pero sobre todo, la última cadencia que se produce en movimiento de grado descendente desde ese IV grado (cadencia básica). El hecho de que en esta última cadencia los grados II y III queden también con entonación no temperada hace que no podamos afirmar que estemos ante una pieza en *modo de mi*, pero, sin embargo posee un comportamiento melódico propio de la *modalidad*. Se

podría decir que estamos ante un caso con muchas similitudes con el ejemplo 7 pero con la diferencia de alejarse o mantener en la incertidumbre sobre la *modalidad* al final también. Este paralelismo en la ambigüedad de los ejemplos 7 y 8 permite considerar que se trata de dos casos de *evolución modal* que podrían ser paralelos, aunque en el ejemplo 8 en un estadio posterior.

¿Son los sonidos ambiguos signo de este escalón posterior en la evolución? O por el contrario ¿Estamos ante dos procesos paralelos? Nos inclinamos por lo segundo, aunque a la altura de los conocimientos actuales en este tema no se puede hacer tal afirmación sin pecar de ligereza. Por otra parte, en cuanto al tema en general de los sonidos no temperados, se puede observar que en el *cante jondo* se realizan con gran profusión por parte de los intérpretes y, sin embargo, no es signo de *evolución modal* alguna sino más bien de color y adorno que ratifican un centro modal estable.

Ahora bien, en lo referente a la *evolución modal* hacia los tonos modernos observado en casos similares al del ejemplo 7, aunque existe una postura unánime en determinar que la evolución se produce mediante un proceso de “enriquecimiento cromático” sea o no a largo plazo; hay otra, añadida, en la que dicho proceso es posteriormente de “simplificación” hacia el modo menor (ésta última defendida por Palacios con respecto a las *escalas cromáticas*). Al observar el ejemplo 7 que presenta cierta ambigüedad entre el *modo de mi* y el *modo menor tonal*, la gama originaria sería la variante “diatónica” pues no posee cromatismos en la frase que delata su filiación modal (la última). Pero al alterarse el II grado (*fa sostenido*) en la segunda frase es cuando se rompe la atracción normal (descendente) de la “sensible modal” por la fundamental en su estado natural y se acerca al modo menor que es, por tanto, más “cromático” que esta variante del *modo de mi*. Entonces tendríamos igualmente un proceso de “enriquecimiento cromático”. Sin negar la posibilidad del proceso último de “simplificación” defendido por Palacios, éste correspondería sólo a una determinada casuística muy concreta: únicamente la que finalizaría en el modo menor a partir de escalas con cromatismos, y no comprendería, por tanto, todo el fenómeno como tal, más, si recordamos la posibilidad de evolución directa del modelo diatónico al modo menor, sumamente frecuente, e inclusive hacia otras posibles escalas, como las modales, que nos alejarían de la tendencia evolutiva exclusivamente tonalizante.

Otro tema en lo tocante a la posible evolución de este sistema de *mi* es la posibilidad de que la *variante diatónica* sea anterior a la *variante cromática* (más aún si es de ámbito estrecho). Desde luego resulta obligada para los defensores de la evolución modal por “enriquecimiento” pues quedaría implícito un estado previo del proceso más diatónico, y por tanto, anterior. A este respecto nuevamente Manzano es quien se pronuncia: “La teoría de que el modo de mi diatónico haya sido después “contaminado” por la influencia de la música árabe nos parece cada vez menos sostenible, y nos inclinamos más bien por la opinión de que ambas variantes hallan coexistido hasta hoy, a pesar de que no puedan negarse influencias en determinados casos.”³⁶

Por último, sobre las aportaciones en este aspecto tan interesante, tanto en este *modo de mi* como en la modalidad en general, quedan muchas preguntas sin respuesta. La primera cuestión a abordar sería la completa sistematización de todas las posibilidades de evolución y transformación modal quizás en la línea iniciada por Manzano.

Como se expuso al inicio de este apartado, este *sistema* es fundamental en la música española debido a la especial importancia que aparentemente tiene en nuestro repertorio popular (y no únicamente en éste). Vamos, pues, a tratar de ratificar esto, en la medida

³⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág. 121.

en que los estudios realizados sobre este punto son relativamente escasos y parciales en cuanto a los ámbitos geográficos:

En primer lugar, Donostia apunta lo siguiente: “Decimos que este modo lo encontramos extendido, en general, por toda España con mayor o menor densidad, según las diversas regiones. Nuestras observaciones se basan en las colecciones publicadas hasta ahora, las principales, o en algunas pocas inéditas que guarda el Instituto Español de Musicología. Según estas colecciones de melodías populares, hallamos este modo en Andalucía, Galicia, Asturias, provincias de Salamanca, Santander, Ávila, Segovia, Soria, Madrid, Extremadura. Ha llegado al País Vasco sin hacer gran hincapié en él. Según los documentos que hasta ahora se han reunido (no muchos, más bien escasos), parece que Logroño y Aragón no lo han adoptado tan firmemente como otras regiones. Hay algunas como La Mancha, de las que no poseemos documentos. En cambio, le vemos aparecer en Teruel, y con más insistencia en Cataluña, Baleares, Alicante, Murcia, etc.”³⁷

Miguel Manzano, desde este punto de vista puramente cuantitativo en cuanto a esta *modalidad* se refiere, afirma lo siguiente:

El sistema de *mi* modal aparece en la música tradicional española con tanta frecuencia, que puede afirmarse que es uno de los rasgos distintivos de la misma. Es también el primero de los sistemas modales desde el punto de vista de la incidencia numérica.³⁸

En las recopilaciones realizadas por este autor, que corresponden exclusivamente a zonas de Castilla León, la predominancia de este *sistema* sobre otros es casi abrumadora. Por ejemplo, en el *Cancionero popular de Burgos* (vol. I) contabiliza un total de 56 piezas incluidas en dicha modalidad de un total de 215. Aunque en su excelente estudio sobre la jota toma además ejemplos de otras regiones y, de un total de 510 documentos analizados³⁹, sitúa 53 casos pertenecientes a la variante *diatónica* y 94 pertenecientes a la variante de *mi cromatizado*, que suman un total de 147 casos. Estas cifras son muy significativas, más teniendo en cuenta que el segundo sistema melódico en cantidad en este trabajo corresponde al modo mayor tonal con un total de 118 ejemplos. En su *Cancionero leonés* los datos son todavía más concluyentes: En el primer volumen (*rondas y canciones*) recoge un total de 160 tonadas en *modo de mi* (en sus dos variantes y excluyendo los casos dudosos y ambiguos), de un total de 379 documentos recogidos. En el segundo volumen (*cantos narrativos*), de las 147 melodías que lo integran sitúa hasta 72 ejemplos pertenecientes a esta ordenación melódica, que son casi la mitad del total.

En otros trabajos se pueden extraer datos similares. Por ejemplo en el de Miguel Ángel Palacios encontramos que de un total de 751 documentos correspondientes a la provincia de Salamanca⁴⁰ el 38,74 % pertenecen a las denominadas *escalas cromáticas y mixtas* (que en su mayoría corresponden a variantes de la *modalidad de mi*), frente a un 34,22 % de escalas diatónicas. Se ha de tener en cuenta que en la ordenación melódica por él propuesta, es decir, *ámbito melódico inferior a la octava, modos gregorianos, escalas diatónicas, escalas cromáticas y mixtas y canciones modulantes*, se podrían incluir más casos dentro del *modo de mi*, sobre todo en el grupo de ámbito inferior a la octava y en las escalas diatónicas (variantes diatónicas de la *modalidad*). En

³⁷ DONOSTIA, José Antonio: Op. cit., pág. 153.

³⁸ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos, tomo I*, pág. 172.

³⁹ Los documentos examinados en este trabajo pertenecen a las siguientes zonas y cantidades: Asturias 29 documentos, Burgos 25, Cáceres 42, Cuenca 30, León 20, Palencia 20, Salamanca 25, Santander 52, Segovia 39, Valladolid 14 y Zamora 214.

⁴⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 123.

la provincia de León,⁴¹ de un total de 324 canciones, sitúa el 22,83 %, como incluidas dentro de las *escalas cromáticas y mixtas*. En la provincia de Zamora⁴², de un total de 1.106 el 38,09 % (463 documentos) son *escalas cromáticas y mixtas* frente al 28 % que poseen tanto las escalas diatónicas como las de ámbito inferior a la octava. Tenemos pues, que la suma de los porcentajes del total de estas provincias (2.181 tonadas) nos da un 37,96 % de escalas cromáticas y mixtas. 35,62 5 y 19,02 % son los porcentajes correspondientes a escalas diatónicas y de ámbito inferior a la octava respectivamente.

García Matos en su *Lírica popular de la Alta Extremadura* recoge los siguientes datos: en el grupo de *rondas* (70 documentos) sitúa dos tonadas en el *tono arábigo menor* y dos en el *tono arábigo*, pero se observan, por lo menos, más de una veintena de casos con las características del *modo de mi* incluyendo los casos diatónicos; en el grupo de *quintos* de 15 documentos, 5 en *modalidades arábicas*; en el grupo de *bodas* de 22 documentos, suma 6 tonadas entre *tono arábigo* y *arábigo menor*; en el grupo de *Nochebuena*, de 16 documentos, 4 tonadas de *tonos arábicos*; en el grupo de *faenas*, de 15 documentos, un total de 6 de los tipos *arábicos*; en el grupo de *cantos religiosos*, de 19 documentos, 1 tonada (nosotros hemos contabilizado 3); de las tonadas *de cuna*, de 4 documentos en total, 2 (hemos contabilizado 7); y en el grupo *de baile*, con un total de 16 documentos, 6 tonadas (nosotros hemos observado una decena); en el grupo de *canciones varias*, de 39 documentos, 14 tonadas en las modalidades *arábicas*. En total, de los 236 documentos, medio centenar se situarían en las *modalidades arábicas* de García Matos, pero al añadir los casos diatónicos que hemos ido sumado, los denominados por él *modalidad dórica* (e *hipodórica*), la cifra aumenta hasta casi el centenar, cerca de la mitad del total.

En el cancionero de Galicia de Dorothé Schubarth⁴³, aparece una relación de los modelos escalísticos de los documentos musicales que contiene y, de los tipos de escala clasificados, predominan también los ejemplos de melodías que se corresponden con las escalas de la *modalidad de mi* en todas sus variantes.

En opinión de Martínez Torner, en su cancionero asturiano hay también a una gran influencia en este modelo melódico, pero además, indicando una paternidad andaluza como veíamos: “Teniendo en cuenta lo anteriormente apuntado, cabe sospechar que las melodías incluidas en este grupo [*grupo 6*] son de tradición andaluza, aun cuando la mayor parte no hubieran sido compuestas en Andalucía e importadas luego a Asturias. Todo aquel que haya estudiado un poco atentamente el folklore musical de España, habrá observado la influencia que, aun en regiones muy apartadas, ejerce el *modo andaluz*.”⁴⁴

Sin embargo, este dato de influencia de sur a norte está por confirmar, y aunque se pudiera inclinar la balanza en su favor por una supuesta mayor presencia en el sur - siempre en función de la documentación disponible-, sólo indicaría la especial aceptación y gusto por este sistema en estas regiones, pero no su origen, más, sabiendo que en opinión de varios autores no se encuentra exclusivamente en España

Otra cuestión de interés es que en apariencia este sistema modal se encuentra presente en todo el repertorio popular (*rondas*, *tonadas religiosas*, *de cuna*, *de quintos*, etc.). Ahora bien, las cantidades en las que incide en cada uno de los grupos están por determinar, aunque algunos datos se han dicho sobre esta cuestión. Así, nuevamente Donostia dice lo siguiente: “Señalamos ya, desde ahora, que este modo aparece con

⁴¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: Op. cit., pág. 109

⁴² Ibidem, pág. 116.

⁴³ SCHUBARTH, Dorothe; SANTAMARINA, Antón: *Cancioneiro Popular Galego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza "Conde de Fenosa", 1984-1995.

⁴⁴ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, pág. 23.

frecuencia en melodías de romances históricos, en canciones de cuna y, con más insistencia, en canciones de labor, sobre todo de la vertiente mediterránea.”⁴⁵

Crivillé ha reconocido que suele aparecer en el repertorio de canciones de trabajo, al menos en la zona por él estudiada (Cataluña y Castellón y Mallorca), junto a otras características propias de este repertorio como el carácter melismático y el ritmo libre.⁴⁶

Manzano no presenta un epígrafe o información aparte sobre este asunto en sus cancioneros, pero también porque queda implícita en las notas y comentarios a las tonadas de cada sección del repertorio por él establecida, y se puede observar como el *modo de mi* se encuentra en cada uno de los géneros recogidos: rondas, tonadas de baile, cantos narrativos, canciones de los géneros anual y vital (cuna, boda, infantiles, de trabajo, etc.) e incluso en el repertorio religioso, donde su presencia también es significativa.

Precisamente otro dato de sumo interés sería conocer la posible aparición y distribución geográfica de este *sistema modal* fuera de nuestras fronteras. De lo expuesto hasta ahora se podría interpretar que esta modalidad es exclusiva de España. Pero parece que no es así, que se encuentra su área de distribución en una gran zona que abarca todo el Mediterráneo que llega incluso al Indostán, según Marius Schneider⁴⁷, puesto que parte de la gran documentación musical que aportaba se puede clasificar dentro del *sistema modal* que aquí tratamos. Se observan estos tipos melódicos en el Norte de África, Egipto, Irán, Italia, Grecia y la India entre otros países – en los ejemplos musicales de este artículo, en los números: 9, 12, 14a, 14b, 20-24, 25c, 26a, 27a, 29a, 29b, 31, 31b, 31d, 31g, 30a, 34f, 34g, 35e, 37c 39e-g, 41a, 41c, 42. 43d, 44, 46c, y 59h, de los que han sido excluidos los casos dudosos, sobre todo por presentar evolución modal, o *bi-modalidad* como en el ejemplo 30b-. En la misma línea se manifiesta Donostia. “Digamos, que este modo de *mi* en sus dos formas parece fruta mediterránea más que de latitudes europeas nórdicas. No lo encontramos en los cancioneros de Alemania, Bélgica, Holanda, etc. En cambio, se da en canciones serbias, griegas, rumanas, húngaras, etc.”⁴⁸

Palacios en su *Introducción a la música popular castellana y leonesa* analiza 150 canciones populares húngaras de las que 3 cataloga en el *modo deuterus* (*modo de mi* diatónico) y 11 como escalas cromáticas al estilo de la arábigo-andaluza. También se halla esta modalidad presente en la música de las comunidades judías sefarditas repartidas fundamentalmente por el Mediterráneo. De la misma opinión es Miguel Manzano, que en referencia a las variantes del *modo de mi cromatizado* dice: “común a casi todas las culturas musicales de la cuenca mediterránea”⁴⁹. Ahora bien, lo que es importante resaltar, es que en España en principio parece que predomina no sólo con respecto a otras posibles ordenaciones modales, como hemos comprobado, sino con respecto a los repertorios de otros países donde puede aparecer, puesto que en ningún caso, a priori, parece tener la incidencia que presenta en nuestros cancioneros. Aunque por el momento no se posean más datos concretos sobre esa incidencia en otras zonas y con respecto a otros sistemas melódicos, a falta de trabajos en esta dirección, que serían de gran interés, parece que no tiene la importancia con la que se da en nuestro país hasta el punto de que Miguel Manzano afirma que realmente se trata de “un rasgo distintivo” de nuestra música en relación a otras culturas donde puede aparece esta *modalidad*. Por

⁴⁵ DONOSTIA, José Antonio: Op. cit., pág. 154.

⁴⁶ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: Op. cit., págs. 155-166. Hay que recordar que para el autor es una escala árabe del tipo *maqâm*.

⁴⁷ SCHNEIDER, Marius: Op. cit., págs. 31-69.

⁴⁸ DONOSTIA, José Antonio: Op. cit., pág. 178.

⁴⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 121.

tanto pese a no ser una *modalidad* exclusiva en España, lo que sí destaca es la gran importancia que tiene en este país, que justificaría la denominación de *gama española* o *modo de mi español*⁵⁰.

⁵⁰ Como *modo de mi español* lo nombra Lothar Siemens más recientemente. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Las canciones de trabajo en Gran Canaria. Estudio de una parcela de la etnomusicología insular*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, Proyecto RALS, 2003.

2. Los cancioneros y los sistemas de organización melódica

Para el estudio de la materia melódica de la música de tradición oral del pasado disponemos de las recolecciones en los cancioneros y las grabaciones fonográficas. Ambas se consideran fuentes secundarias¹. En sentido metafórico, las grabaciones sonoras equivalen a una fotografía o congelación en el tiempo de una ejecución y las transcripciones en partitura a una pintura o interpretación de la misma en diverso grado de "realismo" según la grafía y métodos empleados. Debido al carácter especial del medio de transmisión que constituye la oralidad, estas fuentes adquieren una gran relevancia. Para el análisis pormenorizado de determinados elementos musicales es necesario el registro del hecho sonoro en un código o códigos gráficos que posibiliten su aislamiento, comparación y síntesis². Tal es el caso de los sistemas de entonación y organización melódica.

En la historia de la etnomusicología en España no es posible obviar que el folclore musical se ha caracterizado por un predominio casi absoluto de los trabajos de recogida de la música de tradición oral en forma de partitura en cancioneros, con un escaso trabajo de reflexión. Varios autores han llamado la atención sobre este punto. En las últimas décadas la apertura a los nuevos enfoques metodológicos y epistemológicos de la disciplina han producido un cierto rechazo de este tipo de fuentes, contribuyendo a la situación actual en la que, tras más de un siglo de acopio documental, tal vez uno de los más amplios que existen en toda Europa, dicho repertorio resulta de limitada aplicación para la investigación actual. La cuestión no es tanto el tipo de fuente como la información que proporciona. Muchas de las preguntas que se formulan hoy, en especial sobre los aspectos contextuales que rodean al hecho musical, sólo pueden ser respondidas a través de la observación de manifestaciones vivas, las cuales se han visto enormemente transformadas junto a la sociedad rural. El estudio de la música que acompañaba a las formas de vida tradicionales del pasado queda limitado al tipo de información parcial recopilada y a la que proporcionan fuentes indirectas y extramusicales.

Los cancioneros son fuentes que proporcionan numerosos datos sobre la música de tradición oral, pero su tratamiento precisa de una revisión crítica para determinar su alcance, más teniendo en cuenta el inmenso caudal de documentación existente. Este tipo de análisis no se ha llevado a cabo más que en unas pocas ocasiones de forma accesoria, muy somera o parcial. Son varias las cuestiones previas que se pueden señalar.

Aunque la transcripción es siempre una interpretación con sus limitaciones, la notación musical en partitura se adecuaba perfectamente a la tipología musical que se encuentra en la música de tradición oral española, donde predomina la canción de estilo silábico y la línea melódica sencilla salvo casos concretos de géneros y de repertorios particulares; si bien, el registro de determinada información de sumo interés relativa a los matices interpretativos, como los tipos de emisión vocal, efectos, respiraciones³,

¹ Ver: CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española 7...*, pág. 35. REY GARCÍA, Emilio: "Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral", págs. 149-171.

² Se ha afirmado que es debido a la eliminación de parámetro temporal al transferir los hechos sonoros al campo visual y además es una herramienta para poder expresar la opinión del transcriptor. CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003, pág. 403.

³ Este punto es importante, pues afecta a la rítmica de la transcripción, que es donde se observan mayores divergencias entre los transcriptores.

variaciones en la entonación y variantes melódicas, precisan de información adicional, la mayoría por medio de signos auxiliares. En el caso concreto del estudio de los sistemas de entonación es de gran importancia el registro de las entonaciones no temperadas y las variantes estróficas. Es necesario conocer los tipos notación de las transcripciones, pues dichos signos y datos adicionales no se han empleado en toda la historia de la recopilación y ha habido una tendencia lenta, progresiva y desigual en su uso. En trabajos anteriores a la primera mitad del siglo XX se encuentran de forma aislada y casi anecdótica, pero incluso en trabajos recientes pueden no encontrarse. Los recursos tecnológicos han sido determinantes. Hay que tener en cuenta que el método de transcripción sobre el terreno ha sido la forma de trabajo, salvo contadas excepciones, hasta la primera mitad de siglo. El uso de aparatos de registro y reproducción sonora ha permitido la posibilidad de transcripciones más detalladas y tal vez mayor disponibilidad de tiempo en las entrevistas para recoger todo tipo de información y datos de carácter contextual

El conjunto de documentos presentado en cada obra de recopilación puede mostrar abundantes datos de carácter cuantitativo, como la presencia y vitalidad de los géneros representados según las cantidades relativas recogidas, pero también oculta fenómenos como la *descontextualización* y la *polifuncionalidad* que pueden afectar sobremanera a los resultados obtenidos produciendo una distorsión de los mismos. La representatividad del repertorio manifiesta una de las mayores problemáticas a las que se enfrentan este tipo de obras como reflejo de la realidad en un momento determinado, pues son varios los factores extramusicales a tener en cuenta: las limitaciones materiales de todo tipo, como las impuestas por los patrocinios, cuando los ha habido; los juicios de valor o de pertenencia, que determina lo que es popular tradicional y lo que no se incluye, o descarta lo que es menos sobresaliente; factores políticos y la etnicidad, que pueden discriminar contenidos en función de la lengua, ideas, contenidos o de estéticas que delimitan lo propio y la tendencia a destacar elementos considerados exclusivos en sentido inverso a lo común a varias regiones.

La cronología es un factor de especial importancia. Teniendo en cuenta que la transcripción musical refleja una "congelación" en el tiempo de un proceso en evolución permanente, los datos que ofrecen con mayor o menor exactitud las fechas de los trabajos de campo favorecen o, por el contrario, dificultan análisis sincrónicos y diacrónicos. Por otra parte, el tiempo de consecución de los trabajos de recogida, dependiendo de su dilatación excesiva, puede producir como resultado una documentación más o menos heterogénea desde el punto de vista temporal.

Algunos cancioneros proporcionan valiosa información sobre datos contextuales y etnográficos, pero la aportación es muy desigual en su conjunto. Desde los que únicamente presentan las transcripciones, otros que repiten unos pocos tópicos y generalidades, hasta los que incluyen en detalle numerosos datos sobre costumbres y prácticas folclóricas. Lo mismo se puede decir sobre la fuente: los colaboradores, sus datos vitales y mecanismos de transmisión y aprendizaje, donde ha predominado una gran ausencia del reconocimiento a su figura y su testimonio como verdaderos portadores de la tradición. El carácter o finalidad de la obra y el recopilador están relacionados con la cantidad y calidad de la información. Existe una gran variedad de tipologías a partir de los objetivos del recolector y de su formación académica, desde cancioneros de tipo lúdico o aficionado, como fuente para la composición, pedagogía, o científicos en diverso grado de rigor. Muchos autores son importantes folcloristas, cuyos trabajos son ampliamente reconocidos: José Antonio de Donostia, Eduardo

Martínez Torner, Manuel García Matos, Bonifacio Gil, Josep Crivillé, Aníbal Sánchez Fraile, Miguel Manzano, Lothar Siemens, entre otros; y por el contrario, existen aquellos que presentan trabajos de carácter aficionado, quizá apoyándose en la aparente sencillez de la tarea básica de recogida y transcripción y los conocimientos musicales mínimos para su realización.

El análisis presentado a continuación se organiza en cada apartado de la siguiente manera: el estado de la cuestión en la producción de obras de recopilación editadas, la selección de las obras escogidas según su calidad y cantidad documental, un estudio pormenorizado de cada una de ellas como fuente y, por último, la cuestión melódica y tonal con detenimiento en el *modo de mi* por tratarse de un sistema modal emblemático.

El análisis melódico se articula en la división básica en dos bloques, tonal y modal. Para ello, hemos considerado *modal* todo modelo de entonación que no corresponda a las escalas mayor y menor modernas y sus funciones tonales, además de todas aquellas entonaciones de base no heptáfona (terceras, tetracordos, pentacordos...) o con omisión de grados que no se adapten a la armonía funcional, quedando excluidos aquellos casos pertenecientes a los modelos mayor y menor aunque no posean una supeditación clara a dichas funciones, como el llamado *modo jónico* o *modo de do*, y los que no presenten la escala completa pero sí las funciones tonales. En cada caso se ha detallado la tipología hallada en los modelos de entonación y los rasgos más destacables independientemente de su posible filiación tonal o modal.

El análisis del *modo de mi* se realiza a partir de su definición por Donostia y posteriores aportaciones incluidas en el apartado correspondiente, o aquellas tonadas que presentan la entonación de la octava de *mi* parcial o completa, diatónica o con alteraciones en diversos grados de la misma, cuya fórmula cadencial común es habitualmente la llamada *cadencia frigia* o tetracordo descendente de *mi* que puede presentarse ampliada, reducida o con omisiones. También hemos analizado todos aquellos ejemplos en los que predomina la entonación de *mi* pero cuyas cadencias o parte de las mismas poseen otros modelos de entonación o posibles sistemas en evolución, detallando toda la tipología hallada en cada recopilación independientemente de su presumible filiación en dicho *modo*.

La organización de la exposición, que se articula por regiones, dependiendo de la documentación existente, se realiza a partir del análisis del *modo de mi*, primeramente desde el punto de vista cuantitativo en valores absolutos, en orden creciente, de manera que si se analizan varios cancioneros dentro de una misma región, se hará una media con cada una de las cantidades absolutas, para posteriormente tratar los valores relativos y todos los aspectos cualitativos: ámbitos, intervalos, cadencias, alteraciones, perfiles melódicos y sistemas en evolución. Dentro de cada región establecida, los cancioneros se presenta por orden cronológico de antigüedad de las fechas de los trabajos de campo en la medida en que estás figuren o haciendo una estimación con los datos disponibles; cuando existen varias obras del mismo autor se sitúan juntas por orden cronológico para observar su posible evolución y, si hay coincidencia en las fechas de recolección de varias obras, teniendo en cuenta de nuevo la cronología, pero relacionadas por las fechas de publicación.

2.1. El País Vasco y Navarra

La unificación de estas dos regiones se debe a las fuentes disponibles, dado que no hay recopilaciones específicas sobre Navarra que comprendan todos los géneros del repertorio popular. Emilio Rey García contabiliza un total de 11 cancioneros navarros, que en total se reparten 824 melodías¹, pero ninguno posee una mínima amplitud territorial y documental para el presente estudio. De las obras publicadas sobre esta provincia, se encuentran unos pocos ejemplos de géneros concretos en trabajos intensivos sobre una sola localidad e incluso un único género, con canciones infantiles, de navidad o jotas navarras², además de refritos con materiales de varias regiones; aparte de esto, únicamente hay unos pocos ejemplos musicales incluidos en trabajos no específicamente recopilatorios, en tratados de xistu, gaita o sobre danzas e indumentarias populares³. Sin embargo, Navarra se halla comprendida en los trabajos de campo de obras de recopilación sobre el País Vasco, donde la documentación es muy abundante y abarca todo el repertorio popular, con casi medio centenar de publicaciones, aunque la mayoría son trabajos de modestas dimensiones que contienen unas pocas decenas de documentos musicales⁴, están formadas por materiales procedentes de otros⁵, o se centran en un género concreto⁶. Son consideradas fundamentales en la recopilación vasca el *Cancionero vasco* de José Gonzalo Zulaica Arregui⁷ (el Padre José Antonio de Donostia, como se hacía llamar), y el *Cancionero popular vasco* de Resurrección María de Azkue⁸, que son, además, las que poseen mayor documentación de todas las editadas hasta la fecha y, entre ambas, abarcan más de la mitad de la existente⁹. Pero, ha de tenerse en cuenta que en estos cancioneros hay una tendencia manifiesta a centrar los trabajos de campo en la parte de habla vasca, es decir, en euskera, tanto de Navarra como del propio País Vasco (que corresponde a grandes rasgos, en su época, a las comarcas del norte), lo que limita el territorio estudiado y los resultados a obtener.

¹ REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical: AEDOM, 2001, pág. 98.

² Véase, de Alejandro Ciarra Irurita (1986): *Canciones populares infantiles en las calles de Pamplona: años 40*, con 45 melodías; de Javier y Fernando Lacunza (1968): *Método de gaita navarra*, con 100 melodías; de José Menéndez de Esteban y Pedro María Flamarique (1967): *Colección de Jotas navarras*, con 52 melodías con acompañamiento de piano; y de Genaro Monreal (1968): *Euzko-napar fandangoak* (fandangos vasco-navarros), con 16 melodías para piano.

³ Véase el trabajo de Francisco Arrarás Soto (1987): *Danzas e indumentarias de Navarra*, en tres volúmenes con poco más de 200 melodías incluidas en total.

⁴ Pocos casos superan el centenar de documentos. Por ejemplo, *Kantuz: recueil de 120 chansons populaires basques, paroles et musiques...* de Paul Etchemendy y Pierre Lafite (1980); *100 esuskal-abeiti*, de Yon Oñatibia (1989); o la *Flor de canciones vascas*, de Jorge de Riezu (1948).

⁵ Como las *Viejas canciones vascas (Nafarroa-ko euskal-kantu zaharrak)*, de Jorge de Riezu (1973), con mayoría de materiales del padre Donostia; o el *Cancionero popular del País Vasco*, de J. María de Arratia (1968-1971), de diversas procedencias.

⁶ Destacamos el *Romancero vasco (Euskal erromantzeak)*, de Antonio Zavala (1998), con más de 250 documentos musicales.

⁷ DONOSTIA, José Antonio de: *Cancionero vasco*. Madrid: Unión Musical Española, 1921.

⁸ AZKUE, Resurrección María de: *Cancionero popular vasco*. Barcelona: Boileau, 1922-25.

⁹ Que se ha cifrado en algo más de 5.000 melodías. REY GARCÍA, Emilio: Op. cit.

Los Cancioneros vascos de Azkue y Donostia.

Los cancioneros de José Antonio de Donostia y Resurrección María de Azkue son obras muy tempranas, teniendo su origen en el concurso convocado por las cuatro diputaciones vascas en el año de 1912. No se han vuelto a publicar hasta la fecha otras obras de carácter monumental por la cantidad y la amplitud territorial (las provincias vascongadas y Navarra en ambos casos). Sin embargo, aunque el trabajo de Azkue, presenta 1001 documentos (mas variantes), en el caso del padre Donostia el trabajo original (publicado en 1921) constaba tan sólo de poco más de 500 melodías, pero dicha cantidad se ha ampliado hasta una cifra también superior al millar de documentos en la edición de Jorge de Riezu de 1994 que recoge todos los documentos recopilados por Donostia a lo largo de su vida, edición que hemos consultado para el presente estudio¹⁰.

Las dos obras originales de las primeras décadas del siglo XX, cuyas fechas de los trabajos de campo datan entre 1910, fecha de inicio del expediente del concurso, hasta 1913, fecha en la que se presentan ambos trabajos, tanto el de Azkue como el de Donostia. Sin embargo, no se emitió el fallo del jurado hasta 1915 debido a la falta de coordinación entre los distintos jurados de las Diputaciones de Álava, Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra, pero todos coincidieron en otorgar el primer premio al trabajo de Azkue y el segundo al de Donostia. Ambos trabajos fueron publicados, el de Donostia en 1921 y el de Azkue entre 1921 y 1925, éste último tuvo dos publicaciones independientes, una “selecta” con 200 obras con acompañamiento de piano, publicada entre 1921 y 1924 en 9 volúmenes y otra completa, publicada en XI volúmenes y editada entre 1922 y 1925.¹¹

Atendiendo a los contenidos de ambos trabajos, primeramente cabe destacar un desequilibrio entre la abundancia de documentos y una escasa presencia de aportaciones de carácter reflexivo en las introducciones. En el caso del cancionero de Donostia en la edición de Riezu¹², se reduce a un bosquejo de la historia de la recopilación folclórica en el País Vasco y a unos criterios metodológicos en los que se explica la procedencia y ordenación del material musical, llevada a cabo por el padre Jorge de Riezu, colaborador y posteriormente custodio de toda la obra de Donostia. El material se ordena utilizando un modelo de ficha para cada documento incluido en el que figuran datos como: la fecha de recopilación, nombre y edad del informante, localidad donde se recoge, transcriptor, versión o variante y referencias, datos obtenidos de la documentación de Donostia. De esta manera sabemos la precedencia de cada ejemplo, pues según se indica en esta introducción son varias las fuentes: “Tres son las vías por las que el material llegó a manos del P. Donostia: a) canciones o melodías interpretadas por el “informante”, vertidas por el Músico al pentagrama de inmediato; b) realizadas ya en música por el “transcriptor” que se las facilita luego al Músico donostiarra; c) remitidas por algún colaborador que recibió el material ya musicado; esto queda reflejado muy claramente en la ficha.”¹³

El método de recopilación es, por las fechas, el de transcripción *in situ* para ambos cancioneros con todos los inconvenientes que ello acarrea. También observamos que en el caso de Donostia hay cierta cantidad de documentos que proceden de segunda y hasta

¹⁰ RIEZU, Jorge de: *Cancionero vasco. P. Donostia*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza Sociedad de Estudios Vascos 1994, IX vols. Este trabajo comprende todo el legado del padre Donostia: artículos, conferencias, diarios, reseñas y obra literaria, bajo el título *Obras completas del P. Donostia*, en 9 vol., de los cuales el cancionero corresponde a los vols. VI, VII, VIII y IX de la colección.

¹¹ Todos estos datos figuran en el prólogo a la reedición *facsimil* publicada en 1990.

¹² RIEZU, Jorge de: *Cancionero vasco. P. Donostia*, vol. VI (I. Canciones), págs. VIII-XXXVII.

¹³ *Ibidem*, pág. XXVII.

de tercera mano, algo que puede ser un problema en cuanto al posible rigor, aunque al menos es indicado en cada documento.

Volviendo a la gestación de estas obras, se puede constatar un dato que pone de manifiesto la intervención directa de los estamentos oficiales en el trabajo de selección de documentos (clasificados en diferentes categorías) que configuraran el cancionero. Sirva este ejemplo para tener en cuenta este tipo de actuaciones en las recopilaciones de música tradicional en España. En el cancionero de Azkue, refiriéndose al premio, que finalmente fue otorgado conjuntamente a éste y a Donostia, dice lo siguiente: “Todos los jurados coincidieron en otorgar el premio a la colección de Azkue y el segundo a la de Donostia. Fue, sin embargo, el jurado de Bizkaia el que hizo un análisis más profundo de las dos colecciones, haciendo esta clasificación de las melodías:”¹⁴

	Colección de Azkue		Colección de Donostia	
	Canciones	Instrumentales	Canciones	Instrumentales
Primera clase	158	23	56	2
Segunda clase	1.040	67	343	21
Tercera clase	257	2	32	—
Excluidas	234	29	68	1
	1.689	121	499	24

Como queda patente, el hecho de organizar las canciones por “clases” es algo muy llamativo y desde luego no corresponde a una finalidad científica. Desgraciadamente no se aportan más datos en este sentido, pues sería de interés conocer qué canciones eran consideradas de primera clase, de segunda o tercera y cuáles fueron las canciones “excluidas”, que evidentemente no figuran en las colecciones finalmente editadas. También cabe destacar la ausencia de canciones de texto en castellano en la colección de Azkue, y tan sólo unos pocos ejemplos (que al menos se incluyen) en el de Donostia. Es posible que parte de ese material rechazado fuera por la lengua, siendo ésta el principal valor de autenticidad de una cultura, su prioridad puede sacrificar cualquier otra cuestión, como la musical, aunque se puedan producir casos contradictorios: puede que haya ejemplos que sólo por este detalle lingüístico quedan verificados como propios aunque se trate de melodías de gran difusión por varias regiones de la Península, y sin embargo se rechazan otras por cantarse en castellano, que por el contrario, pueden ser melodías absolutamente originales. Ponemos así de manifiesto la especial vulnerabilidad de esta disciplina desde sus inicios a factores externos de diversa naturaleza, pero también a factores internos.¹⁵

En el cancionero de Azkue hay una introducción dividida en dos epígrafes: *Música popular vasca. Su existencia*, y *La música popular vasca y la griega*. Ambas son reflexiones frecuentes en las introducciones de las primeras obras de recopilación, la primera, consistente en una especie de panegírico sobre el producto musical propio: originalidad, antigüedad y valor.; y la otra, también muy presente en estas obras pioneras (y en otras que no lo son tanto), trata de la búsqueda de abolengo cultural, y nada mejor que la asociación con las fuentes de la cultura occidental, como es la cultura griega clásica. Un dato a tener en cuenta es que Azkue es sacerdote, al igual que Donostia, y es precisamente en los trabajos de folcloristas religiosos donde más se observan este tipo de asociaciones con las fuentes clásicas, no en vano son parte

¹⁴ AZKUE, Resurrección María de: *Cancionero popular vasco*, vol. I, pág. XV.

¹⁵ La falta de institucionalización y sistematización de la disciplina hasta tiempos más recientes ha contribuido a su mayor vulnerabilidad ante influencias de tipo político.

fundamental de su formación. Otra cuestión es la posible influencia de la condición de eclesiástico en la propia recogida de materiales, que tal vez se puede evidenciar en la ausencia de canciones de textos irreverentes, siendo éstos algo habitual en la tradición oral española y en concreto en la vasca, como recuerda el propio Bruno Nettl: “Evidentemente, la lengua vasca (de la que se dice que es tan difícil que ni el demonio puede aprenderla) se presta fácilmente a la rima improvisada. Muchos poemas improvisados vascos tienen carácter humorístico o satírico y tratan de acontecimientos recientes de la aldea, de la política o de la iglesia. Muchos manifiestan un sentimiento anticlerical.”¹⁶

Sobre el comentario precedente cabe sacar a la luz otra cuestión, la de las canciones improvisadas, algo común en varias regiones españolas (en el caso de los vascos, los *vertxolaris*), muchas veces en forma de torneos o enfrentamientos, que quedan muchas veces fuera de las recopilaciones, al menos de forma manifiesta, en su recogida y plasmación. Por tanto, no sabemos nada de los modelos de entonación que poseyeran, en el caso de no ser versos hablados, algo que desconocemos pues no se hace referencia alguna a estas prácticas en ninguno de los dos cancioneros vascos.

Tanto en el cancionero de Azkue como en el de Donostia y pese a sus tempranas gestaciones, aparecen los nombres de los informantes y su lugar de nacimiento, aunque a veces quedan omitidos y en su lugar figura, por ejemplo, lo siguiente: “Lo aprendí en Amayur (AN), sin anotar el nombre de quién me lo cantó”¹⁷.

De especial interés es el análisis tonal que figura al final de la obra de Azkue, junto a la relación de informantes y de localidades. Este epígrafe es realizado por Juan de Oñatibia: “de Oyartzun, Gipuzkoa, licenciado en derecho, compositor graduado en el New York College of Music, miembro auxiliar de la academia de la lengua vasca.” Así reza al inicio del citado epígrafe: *Aspectos musicales*¹⁸, en el cual se lleva a cabo un análisis de las melodías bajo los siguientes puntos: I. *Melodías modales o medievales*, II. *Cambios cromáticos*, y III. *Escalas incompletas*.

En el primer punto se realiza una búsqueda de las escalas correspondientes a los modos eclesiásticos, que denomina “modos medievales” y que corresponden a los siguientes:

Modo	Escala	Dominante	Final	Género
DORICO o PRIMERO	De RE α RE	LA	RE	AUTENTICO
HIPODORICO (1) o SEGUNDO	De LA α LA	FA	RE	PLAGAL
FRIGIO o TERCERO	De MI α MI	DO	MI	AUTENTICO
HIPOFRIGIO o CUARTO	De SI α SI	LA	MI	PLAGAL
LIDIO o QUINTO	De FA α FA	DO	FA	AUTENTICO
HIPOLIDIO o SEXTO	De DO α DO	LA	FA	PLAGAL
MIXOLIDIO o SEPTIMO	De SOL α SOL	RE	SOL	AUTENTICO
HIPOMIXOLIDIO o OCTAVO	De RE α RE	DO	SOL	PLAGAL
EOLICO o NOVENO	De LA α LA	MI	LA	AUTENTICO
HIPOEOLICO o DECIMO	De MI α MI	DO	LA	PLAGAL

Son 5 de los 7 modos diatónicos de Miguel Manzano, es decir, todos menos los *modos* de *do* y de *si*. Llega a la conclusión de que hay una “abundancia excepcional” de estas escalas en relación con el total, ascendiendo a 227 melodías de “tipo modal,” de las que advierte que no necesariamente todas son de origen medieval, y por el contrario dice: “Sin embargo, habrá otras muchas melodías de este mismo cancionero que, con el transcurso de los tiempos han asimilado los efectos cromáticos y con ello ha quedado borrado su carácter modal y, como es natural, no los hemos seleccionado para este grupo.”¹⁹ Hay casi unanimidad en relacionar la cromatización de modelos diatónicos con procesos evolutivos ya desde las primeras aportaciones, como constatamos

¹⁶ NETTL, Bruno: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, pág. 116.

¹⁷ AZKUE, Resurrección María de: Op. cit., vol. II, tomo IX, pág. 21.

¹⁸ Ibidem, *Índices*, pág. E-39.

¹⁹ Ibidem, pág. E-42.

anteriormente. Sobre los *cambios cromáticos* indica el autor que son consideradas así sólo las melodías que llevan en su escala la nota alterada y natural, existiendo en el cancionero de Azkue una gran abundancia, mecanismo mediante el cual en muchos casos la canción pasa de una modalidad a otra o hay auténticas melodías *polimodales* y *politonales*. Pero al final de epígrafe anterior, el de los modos, es donde coloca dos apartados últimos que corresponden a *Melodías mixtas*, y a *Escalas especiales*. El primero recoge mezclas modales, que corresponden principalmente a *Dórico-eólico* y al *Hipodórico-Hipoeólico*; el segundo, sólo un caso de escala no correspondiente a los habituales modos diatónicos, el que presenta el modelo ya citado de escala mayor con el VI grado rebajado:



Puede analizarse como la combinación de dos tetracordos, el inferior mayor y el superior menor, como una de las posibles formas de mezclas modales, si se observa desde un punto de vista tetracordal y no heptáfono.

El último punto, el de *Escalas incompletas*, pone de relieve una característica frecuente del repertorio tradicional español, la que consiste en que numerosas melodías no cubren todos los grados de una escala heptáfona completa o bien no aparece alguno de ellos y por lo tanto no se pueden incluir en muchos casos dentro de los modelos de siete notas. Indica el autor:

La última conclusión es que existe un crecidísimo número de melodías a falta de alguno de sus grados de la escala. En total, 423 melodías de escala incompleta. Lo más destacable es la ausencia de los grados 6º y 7º, conjuntamente o por separado.

A lo que añade:

Sin embargo, es muy digno de tener en cuenta la existencia tan abundante de melodías sin el 6º o 7º grado, pues ello nos puede guiar a que hagamos uso de esa particularidad e imprimir a nuestra música del futuro una señal muy característica de la melodía autóctona vasca.²⁰

Pero esto no es exclusivamente vasco, ya que es también más que frecuente en muchas otras recopilaciones.

Entrando en el contenido musical de los cancioneros de Donostia y Azkue destaca, como algo específico, la relativa abundancia del modelo de escala correspondiente al *modo de re* de Manzano o al *primer modo gregoriano*, bien de forma estable, bien por medio de una escala menor cuyo VI grado es alterado ascendentemente de forma no continua o inestable. Se encuentra una cantidad que ronda la veintena de ejemplos en ambos trabajos, siendo escasísima la presencia de esta organización modal en su forma auténtica (sin alteraciones) en el repertorio tradicional, se trata de algo peculiar a tener en cuenta. En referencia al *modo de re* Miguel Manzano realiza un comentario que puede tener especial significación para el presente repertorio:

El modo de Re es, sin embargo, muy frecuente en el repertorio tradicional francés, con bellísimos ejemplos, que se pueden encontrar en tierras casi fronterizas a España entre las que hubo mucho trasiego de gentes durante siglos enteros. En la espléndida *Anthologie de chants populaires français*, preparada por J. Canteloube (París, 1951, Durand et Cie., tome I) encontramos ocho melodías en Re modal, con el VI grado natural, que les da toda su

²⁰ AZKUE, Resurrección María de: Op. cit., pág. E-42.

belleza, recogidas en las regiones de Languedoc y Comté de Foix. Ello demuestra lo poco que tienen en común estas dos tradiciones musicales, a pesar de su vecindad.²¹

Recordamos también las palabras de Nettl, que reconocía en la música vasca influencias españolas y francesas, aunque sin especificar²². La presencia de esta escala de *re* diatónica en los documentos recogidos por Azkue y Donostia puede ser un síntoma de esta influencia de la tradición francesa o común a la vasca, que se ha filtrado a través del contacto de la parte vascofrancesa con la parte sur del país galo. Además, Nettl afirma lo siguiente:

Las zonas de Francia en que mejor se conservan las viejas tradiciones se encuentran en el sur, cerca de los Pirineos, y en la Bretaña: en uno y otro caso regiones relativamente aisladas, como era de esperar.²³

Lo que coincidiría con las regiones en las que Manzano localiza estas escalas.

Hay otros elementos musicales (en orden a los modelos de entonación) frecuentes en los cancioneros de Azkue y Donostia, más propios de las tradiciones orales españolas que de Francia. Aunque la característica más propia de la tradición vasca reflejada en estas obras no es tanto los tipos de escalas o entonaciones como el estilo del canto: la ausencia casi total de adorno alguno, es decir, son canciones casi exclusivamente silábicas. La lengua es un factor importante a tener en cuenta, pero no lo justifica plenamente. Según Nettl, aunque es una característica común europea a grandes rasgos, en la tradición francesa hay una tendencia clara de lo silábico:

El estilo predominante de la música folklórica francesa pone de manifiesto la poderosa influencia que a lo largo de siglos ha tenido la música culta. Las melodías típicas son isométricas, en tono mayor o (con mucha menos frecuencia menor), son monofónicas o acompañadas con acordes o bordones y se mueven vivamente en formas estróficas. El canto se realiza con voz relajada y poca ornamentación.²⁴

A diferencia de lo expresado por Nettl, en la tradición española norteña aparecen, junto a estos cantos silábicos, otros muchos, que van desde los que son un poco adornados, hasta los más profusamente cargados de melismas, ya isométricos, ya de ritmo libre, es decir, de una enorme variedad.

El *modo de re* o *primer modo*, aunque se encuentra en los dos cancioneros vascos, no muy abundante en su forma pura, sin grados inestables, y en mayor medida a modo de giros en los que el VI grado es inestable y circula entre el modo menor (o también frecuentemente el *modo de la*) y ese *primer modo*. Veamos a continuación un ejemplo extraído del cancionero de Azkue²⁵:

²¹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 126.

²² Dice lo siguiente: “Según la leyenda, los vascos son el pueblo más antiguo de Europa, pero parecen haber conservado poco de su legado primitivo. En cambio, parecen compartir las tradiciones de la España septentrional y del suroeste francés, y su cultura es un depósito de formas arcaicas de esa región, tanto francesas como españolas.” NETTL, Bruno: Op. cit., pág. 115.

²³ Ibidem, pág. 109.

²⁴ Ibidem, pág. 112.

²⁵ En el análisis tonal de Juan de Oñatibia en este cancionero se contabilizan un total de 40 ejemplos en el *primer modo gregoriano*.



Aparte de la entonación, la rítmica ternaria confiere a la pieza un sabor de carácter medieval “culto” en clara consonancia con el estilo trovadoresco al que se refería Nettl. En el comportamiento melódico resulta interesante el peso en el II grado y el V, dando a la pieza una tendencia hacia el *modo de mi* por los apoyos en las notas extremas de ese tetracordo *frigio* (*mi-la*). En estas escalas en las dos recopilaciones suele aparecer como nota de apoyo el V grado, el propio del *primer modo* gregoriano. Es de interés notar que numerosos ejemplos pertenecen a géneros religiosos, como el anterior, aunque también hay buena presencia en canciones narrativas o amorosas.

La temprana fecha de recopilación de estos cancioneros es algo a tener en cuenta: posiblemente, si hubiese en otras regiones recopilaciones con tal volumen de documentos en esas fechas, este modelo de entonación fuese observado con más frecuencia. No es aventurado afirmar que en el País Vasco en la actualidad también ha desaparecido por completo.

El hecho de que algunos ejemplos de este *primer modo* se traten de variantes con alteraciones, junto con otras en las aparece un *modo de re* “puro”, puede inducir a pensar que el modelo de VI grado variable es producto de una tendencia más reciente hacia modelos de entonación actuales, como el modo menor, sin embargo posible que ese modelo sea un ejemplo de estadio evolutivo intermedio; aunque tal afirmación debe ser tomada con precaución, de la misma manera que tomamos las teorías sobre procesos evolutivos en materia tonal en general en la música tradicional española.

Las escalas modales más abundantes en ambos cancioneros corresponden al *modo de la* de Miguel Manzano, que coincidiría en términos absolutos con otros cancioneros españoles, si exceptuamos el *modo de mi*. En los dos se observan cifras que superan el medio centenar de ejemplos. Veamos uno del cancionero de Azkue, correspondiente al género de canciones narrativas:

600.-ABENDUAREN LENTABIZIKO

Andante con molto

5.

A - ben - du - a - ren len ta bi - zi - ko goiz - e - ko

zaz - pi - e - tan zen ten - plo san - tu - an e - go -

tu - a naiz ser - moi e - der bat a - di -

tzen, Bai - lek e - ta soi - ñu e - der - ak en - ga -

na - tu - a ga - bil - tza, a - ri - ma - rentzat kal - te -

an da - tor mun - du on - ta - ko bi - zi - tza.

En el análisis tonal del cancionero de Azkue, el correspondiente al *modo de la*, llamado *modo 9º* o *eolio*, también recoge el mayor número de ejemplos de entre todos los modelos expuestos, llegando a contabilizar cerca de un centenar de casos, aunque algunos corresponden a esta escala sólo en parte, según el autor.

En el cancionero de Azkue hay una cierta tendencia a presentar ámbitos reducidos, con inclinación a no superar un eje situado en la sexta, con más abundancia de ejemplos que los presentan ámbitos superiores a ésta. El ejemplo anterior, que se mueve en el ámbito de una séptima, sería el caso más abundante, después del de sexta y junto con el de quinta, que es lo más frecuentemente observado en los cancioneros en general.

Otra forma de entonación abundante lo constituye el *modo de sol* de Manzano o el *modo 7º* (la escala mayor pero sin el VII grado como sensible, sino como subtónica), del que en los cancioneros de Azkue y Donostia se hallan un número apreciable de ejemplos, en menor cuantía que el *modo de la*, pero superando al *modo de re* estable, es decir, en cantidades similares a otras regiones españolas. Estas cifras coinciden también con el análisis modal del cancionero de Azkue que, en relación al *modo 7º* o *mixolidio*, contabiliza más de medio centenar de casos.

No escapa tampoco al análisis de Oñatibia la abundante presencia de cromatismos en el cancionero de Azkue, evidenciado por el epígrafe dedicado a esta cuestión: *Cambios cromáticos*, en el que se llama la atención sobre la abundancia de ejemplos en los que los sonidos en una misma melodía aparecen diatónicos y con alteración. Esto produce que muchas melodías, explica el autor, sean *politonales* y *polimodales*. Al enumerar todas las posibilidades halladas en los diferentes grados de la escala, la mayor cifra corresponde al III grado, al que se añadirían combinaciones de otros con este (II y III, II, III y VI, III y VI), seguido de la alteración en el VII grado. En este punto no hemos de añadir nada excepcional o peculiar con respecto a otras obras consultadas de otras regiones, pero destaca el hecho de ser también las alteraciones más frecuentes en el *modo de mi*.

Es reseñable, tanto en el trabajo de Azkue como en el de Donostia, la ausencia total de entonaciones ambiguas o no temperadas de manera explícita, pero tampoco formas escritas en el sistema tradicional en las que puedan expresarse o intuirse de alguna manera. Sin embargo, aunque esta ausencia pueda plantear la duda de su existencia, las propias palabras de Donostia son suficientemente aclaratorias:

Me ocurre que, cuando en el retiro de mi celda leo las melodías que he copiado corriendo por esos montes nuestros, echo de menos esas inflexiones, esos cuartos de tono, que con tanta naturalidad hacen nuestros bordaris. Al encajarlas en el pentagrama, quedan mustias, como flores trasplantadas en terrenos impropios.²⁶

Con relación al *modo de mi* destaca una cantidad muy reducida de ejemplos. El propio Donostia indica que se encuentra en el País Vasco pero “sin hacer gran hincapié en él”, y añade: “Mis notas acusan su presencia en la parte vascoespañola occidental más que en la oriental que está en contacto con la vascofrancesa.”²⁷ Hemos hallado, tan sólo, 15 ejemplos en el cancionero de Donostia y hasta la treintena en el de Azkue²⁸, algunos de los cuales pueden presentar dudas, como veremos a continuación. En el caso de Azkue estas son las cantidades según sus propios géneros de clasificación:

- Canciones cuneras: 11 tonadas (148, 151, 155, 162, 163, 164-2, 164-3, 165, 167, 172, 180)
- Danzas: 1 tonada (238)
- Endechas y elegías: 1 tonada (413)
- Epitalamios: 3 tonadas (463-2, 459, 466)
- Canciones infantiles: 2 tonadas (484, 495)
- Canciones festivas: 2 tonadas (527, 535)
- Canciones de oficios: 2 tonadas (691, 710)
- Canciones religiosas: 1 tonada (800)
- Romances y cuentos: 2 tonadas (819, 831)
- Canciones de ronda: 1 tonada (946)

Estas son las halladas en el de Donostia:

- Canciones de cuna: 6 tonadas (333, 336, 729-1, 729-2, 971, 1107)
- Danzas: 2 tonadas (1565, 1570)
- Religiosas: 1 tonada (235)
- Artaxuriketak: 2 tonadas (273-2, 279)
- Sin clasificar: 4 tonadas (60-2, 298, 637, 825)

Esta sonoridad es escasa en el cómputo total: en el caso de Donostia 15 de un total de 1627 documentos, y en el de Azkue 26 del total de 1001 documentos, es decir, menos de un 1% y algo más de un 2% respectivamente. La concentración máxima por géneros se encuentra en las canciones de cuna, llegando en ambos a cerca de la mitad de ejemplos. A colación cabe señalar la división de géneros de la obra de Donostia, pues presenta un buen número de ejemplos “sin clasificar” y con menos detalle que el trabajo de Azkue. La clasificación de los cantos que componen la obra de Donostia, realizada por Jorge de Riezu, resulta imprecisa, con los numerosos casos sin clasificar y con una división básica en dos bloques, en *canciones* y *danzas*, dentro de los siguientes grupos: *amorosas*, *báquica*, *carlista*, *contrabando*, *artaxuriketak*, *mutil zaharra*, *danza*, *cortesía*, *elegía*, *cuna*, *epitalamio*, *festiva-satírica*, *guerra-milicia*, *humorística*, *infantil*, *moral*, *narrativa*, *navidad*, *pelota*, *religiosa*, *ronda-cuestación* y *trabajo*. Son poco claros al basarse en el contenido literario seguido criterios funcionales y de costumbres

²⁶ RIEZU, Jorge de: Op. cit., vol. VI. I. Canciones, pág. XIX.

²⁷ DONOSTIA, José Antonio de: “El modo de *mi* en la canción popular española.”, pág. 154.

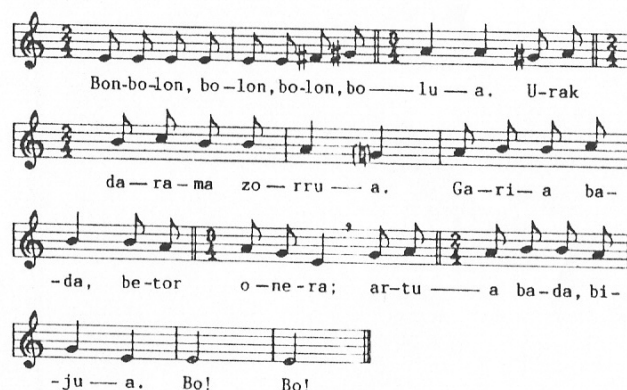
²⁸ En el análisis modal de este cancionero, en cuanto al *modo frigio*, se contabiliza una cifra similar de casos, hasta un total de 28.

(o más bien mezclados) sólo en algunos grupos, eludiendo otros, como las propias características musicales o los ritmos propios de cada tipo de danza en su caso. Cuestiones de tipo lingüístico-literarias pasan a primer plano por encima de otros criterios, perfectamente válido si se realiza de forma clara y sin combinaciones aparentemente caprichosas con otros, pues produce resultados imprecisos que generan dudas como la siguiente: ¿Cuántas de las canciones amorosas (grupo más numeroso con varios centenares) se interpretan o interpretaban en un contexto rondeño? Esta falta de uniformidad puede dificultar trabajos de comparación.

Hay unos cuantos ejemplos de tonadas en el *modo de mi* que presentan dudas en su entonación. Básicamente lo constituyen tonadas con ausencia de elementos sonoros²⁹, pues la falta de alguno de los grados de la escala no permite con absoluta exactitud clasificarlas como pertenecientes a dicho *modo*. Cabe distinguir especialmente dos que se repiten con frecuencia: las tonadas cuyo II grado está ausente y las que sólo presentan parte de la escala con un desarrollo melódico basado en el tetracordo inicial del *modo*. Del primer tipo hallamos 3 ejemplos en el cancionero de Donostia, pero sólo está ausente el II grado en los procesos cadenciales, apareciendo en los arranques alterado ascendentemente, como en el ejemplo siguiente:

336.- BONBOLON, BOLON, BOLON

Arbizu
(Aranatz - N)



Con cierta frecuencia se encuentra en los cancioneros y es de efecto muy interesante por la ambigüedad que produce la cadencia sin el II grado, de atracción fuerte hacia la fundamental (sensible modal). Es un tipo cadencial diverso del modelo básico de tetracordo descendente, en el que se pueden distinguir dos modelos de igual incidencia: los que llevan el III grado natural en la cadencia, como en el ejemplo, y los que lo llevan alterado ascendente, que corresponderían a los otros dos ejemplos de Donostia. En el cancionero de Azkue hay un total de 5 casos, de los que tres presentan el III grado elevado en la cadencia como en el ejemplo siguiente, variante la tonada 463 cuyo sistema melódico es en este caso el modo menor tonal:

²⁹ Esto no niega la existencia de otros posibles casos dudosos, en menor o mayor número según la recopilación, como por ejemplo, el que se produce entre el modo mayor no armónico con finalización en el III grado de la escala y el *modo de mi*.

Variante 3.^a, oída creo a Toribio Iriondo, de la misma localidad.



Presentaría dudas sobre la dirección del modelo de evolución cadencial propuesto por Crivillé³⁰, que no compartimos en términos absolutos:



Los ejemplos con el III grado elevado corresponderían al último estadio propuesto (quedando sin contemplar los que llevan el III grado natural), que puede tratarse de una variante más en los procesos cadenciales no necesariamente posterior a otras diatónicas o para evitar la segunda aumentada. El modelo de escala sobre el que aparecen estas cadencias en los cancioneros vascos es el habitual de arranques mayores al llevar los grados II y III elevados en el movimiento ascendente y natural o elevado según sea la cadencia incompleta. Un ejemplo típico de cadencia completa sería el siguiente del cancionero de Azkue:

162.-BULUN-BULUN

Andante moderato assai.

15.

Bu lun
Au f. a

bu lun be - tik go - ra do - az ar - di - ak lar - e -
lo da - tzan ar - te - an baz - ka zai - tez - te lar - e -
ra, en - eaur o - nen - tzat au - ke - ra, ez - ne
an; itz - ar - i da - ki - dan - e - an, za - toz -
zo - zo - a e - kar - tze - ra,
te bu - lun - ba - ots - e - an.

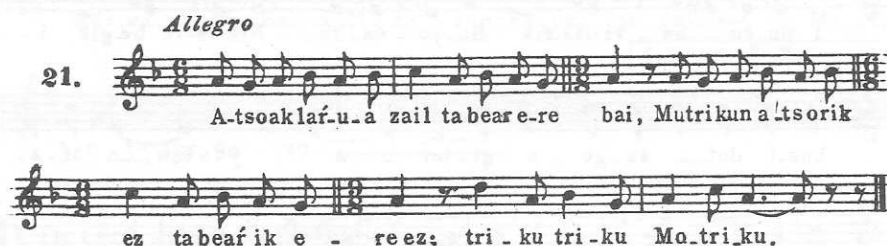
En el final se puede observar que se elude el descenso de la cadencia completa evitando el II grado de forma directa entre el III y el I.

El otro caso dudoso, el que presenta un ámbito muy estrecho (principalmente sólo un tetracordo), es también frecuente verlo repartido por cancioneros de toda la geografía española, muchas veces en canciones infantiles, pero también en otros géneros. En el

³⁰ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española*. 7, pág. 319.

cancionero de Azkue hay cuatro ejemplos, dos de los cuales corresponden a canciones infantiles, pero los otros dos son están clasificados como canciones festivas, esta es una de ellas:

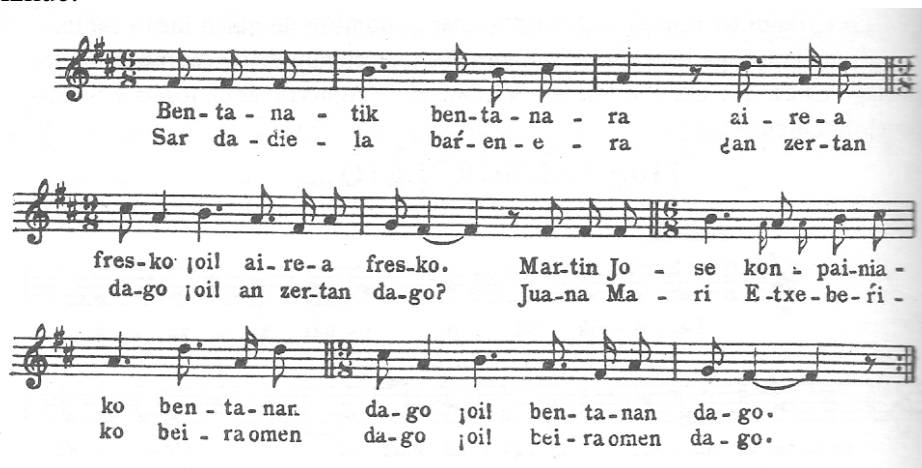
537 489.-ATSOAK LAŔUA ZAIL



Presenta en realidad el tetracordo más el VII grado bajo la fundamental, es decir, un ámbito de quinta. En el cancionero de Donostia hay tres ejemplos que poseen un ámbito estrecho, también de quinta, y ningún ejemplo tetracordal. En relación con este hecho hay que apuntar que predominan los ejemplos de ámbito máximo no superior a la sexta (que en Donostia son 9) sobre los que la superan, con una cantidad ligeramente inferior.

Es destacable la gran presencia de ejemplos diatónicos que presenta el *modo de mi* en ambos cancioneros, en Donostia 5 del total de 15 tonadas y en Azkue 10 de un total de 25. En los cromatizados es el III grado elevado el predominante, aunque en solitario en Donostia se presenta en sólo 3 documentos (núms. 2733, 7292, 1565) y acompañado del II, también elevado, en 6 más. En Azkue es más frecuente como alteración única, en 8 documentos y acompañado del II en 6 ejemplos. En cuanto a otros grados, en ambos, únicamente hay un ejemplo del VI elevado en exclusivo (núm. 602 de Donostia).

Dentro del tipo diatónico se observan varios comportamientos melódicos, destacando: por un lado, aquellos de ámbito estrecho, tetracordales o pentacordales, frecuentemente en forma de soniquetes; por otro, aquellos que presentan ejes muy claros en I y IV grados, de los que sobresale el modelo del perfil del *grupo 6* del cancionero asturiano de Martínez Torner, cuya existencia en sus dos versiones diatónica y cromatizada es significativa. Este es un ejemplo de una variante de la tonada 710 de Azkue:



De los ejemplos que presentan cromatismos el comportamiento más frecuente es el de ejes I-IV grados y dentro de éste el citado perfil del *grupo 6* de Torner, el más abundante, con su alteración ascendente en el III grado. En Azkue hay 7 casos que presentan este molde de forma inequívoca (164, 180, 238, 463, 466, 800), y en Donostia en 5 (273, 336, 729, 1565, 1570). He aquí un ejemplo de éste último:

1565.- BELTXAK ETA TXURIEK

Zaldabaya-dantza

Etxarri-Echarri

(Larraun - N)



Son varias las tonadas relacionadas con el perfil del *grupo 6* de Torner y de ejes estructurales I-IV que presentan arranques en un movimiento diatónico ascendente en tetracordo mayor, por presentar los grados II y III elevados y naturales en el movimiento descendente hacia la cadencia, es decir, la llamada escala española, andaluza, etc. De este tipo se observan 4 casos en Azkue y en Donostia (incluyendo los que no presentan el II grado en la cadencia).

Este es un ejemplo de Azkue de una canción de cuna, género donde se repite este modelo con frecuencia, y el típico arrullo final con el II-I grados:

172.-LOTXU EGINDA

Andante mosso

25.

Nuevamente, la alteración más frecuente es la que afecta a III grado ya sea solo o acompañado por el II grado.

Como en otras recopilaciones, algunos ejemplos no llevan nota de peso alguna o presentan alternancia entre varias, donde lo más habitual es encontrar la combinación IV-V. No se observan notas de peso claras en otros grados, como por ejemplo en el V grado, muy presente en otros cancioneros.

Tampoco se observan muchos ejemplos de sistemas melódicos ambiguos o en supuestos procesos evolutivos y lo más frecuente ha sido hallar versiones de algunos documentos en modelos de escala diferentes, más habitualmente entre el *modo de mi* y el menor tonal o el mayor tonal, y más raramente variantes melódicas con cambios de modo o escala. Un ejemplo de Azkue muestra como un documento presenta el modo menor y dos variantes de éste presentan el *modo de mi* (la última sin el II grado). Esta es la tonada y esa primera variante recogida:

164.-DINGULUN· DANGUN

Andante

Din - ga - lun dan gun pe - tral -
Bin - bi - lin bo - lon gu - re aur'

au goaz - en A - li - ra yai - ta
ba - li - o di - tu bes - te.

ra. Yoan den ur - te - an go - se - ak
lau, ba - li - o di - tu bes - te lau

e - ta aur - ten a - re - ra zer - ta - ra?
e - ta ji - to - ku me - ak a - ma - lau.

1. 6 2.

Lo lo.
Lo lo.

1. I. Andante quasi allegro

Bo - lon bo - lon pe - tral - a, goaz - en

Al i - ra fes - ta - ra. Yoan den ur -

te - an go - se - ak e - ta Aur - ten

A - li - ra zer - ta - ra?

El primer documento posee el modo menor dado que el II grado permanece elevado en toda la tonada, a pesar de figurar siempre como alteración accidental. Se evidencia en el arrullo del final de las tonadas de cuna que en este caso es a distancia de tono. En la variante, el comportamiento melódico es muy similar, con el eje I-IV y la alteración en el III grado. La única diferencia en cuanto a la tonalidad es el final en la *cadencia frigida* de la variante, lo que pone de manifiesto la cercanía entre los perfiles melódicos del modo menor y del *modo de mi*, que también se observa con el modo mayor en otras

recopilaciones. Esto podría reflejar que en muchos casos, más que procesos evolutivos o contaminaciones estaríamos ante diversas formas de combinación de sonoridades, quizá dentro de un arquetipo o arquetipos establecidos en forma de ejes fijos o esqueletos sobre los cuales se recrea una posibilidad melódica.

El siguiente documento de Azkue es el único que presenta en la misma tonada una posible ambigüedad entre los modos menor o mayor y de *mi*, cuyo final posee la *cadencia frigia*, pues es muy frecuente encontrar esa cadencia en reposos no finales en tonadas construidas sobre el modo menor e incluso sobre el mayor.

167-JAUNAREN BILDOXKO

Lento

20. 

La mayor parte de la canción presenta un pentacordo mayor (*fa-do*) y sólo al final, en el último verso, aparece el *modo de mi* con final en *fa* desde su VI grado por debajo de la fundamental. El efecto que produce esta combinación es muy interesante: dominio del modo mayor en su gran parte y cadencia final *frigia*. Hemos contemplado varios casos muy similares en otros cancioneros. No se puede afirmar que originalmente se trataba de piezas que presentaban completamente el *modo de mi* y han ido a “mayorizarse”, o de un modo mayor al que se le ha añadido la *cadencia frigia*.

Cabe subrayar que la escasa presencia del *modo de mi* en los cancioneros vascos contrasta con la relativa abundancia de otras escalas modales, cuando lo lógico parecería ser que la presencia del *modo de mi* fuera paralela a estas otras sonoridades, como así sucede en otras regiones. También destacan los ejemplos que presentan el *modo dórico* o *primer modo*, de muy escasa o nula incidencia en otros cancioneros de más amplio repertorio modal, coincidiendo, al parecer, con una mayor cantidad en los cancioneros franceses, en algunas zonas del sur. Pero estos resultados no pueden tomarse con valor absoluto, pues recordamos la especificidad de ambos cancioneros en las zonas de euskera. No hay ejemplos de especies muy típicas como la jota de estilo navarro, en Azkue de forma estricta y un par Donostia³¹, pues en realidad sólo comprenden la zona norte (pirenaica) la de mayor presencia de esta lengua, y queda excluido parte del centro y sur, aunque lo mismo se podría decir del propio País Vasco en relación a algunas zonas del sur de mayor presencia del castellano.

³¹ Tiene su recopilación una cierta cantidad de ejemplos (no muy abundantes) en castellano entre los que figuran dos jotas con los números 1512 y 1600 de catálogo.

2.2. Aragón

Es una de las regiones que más denotan la escasez de recopilaciones al ser pocas las obras que abarquen mínimamente una provincia. Según Emilio Rey García el total de melodías recogidas en conjunto son 3270.¹ Muchas de ellas se encuentran en cancioneros menores que presentan tan sólo unos pocos ejemplos y las que reúnen una cantidad algo mayor son algunas recopilaciones centradas en la jota o en repertorios instrumentales específicos². Los trabajos que poseen mayor amplitud geográfica y cantidad de documentos son obras de obligada referencia para esta región, algunas pioneras, como en el caso de Teruel el cancionero de Miguel Arnaudas Larrodé³ o de Zaragoza el cancionero de Ángel Mingote⁴. De Huesca se encuentra el cancionero de Juan José Mur Bernad⁵, editado por Crivillé, aunque existe otro, el de Gregorio Garcés Til⁶ (sucesor de Mur en el magisterio de capilla de la catedral de Huesca). El de Mur presenta el interés específico de pertenecer a la colección del *Cancionero Popular Español* iniciada por el entonces Instituto Español de Musicología bajo las directrices y métodos de organización ideados por Marius Scheneider. En la obra de Garcés, aparte de que los materiales fueron recopilados durante un espacio de tiempo muy dilatado (25 años), parte de la información adicional, como las fechas e informantes, ha podido ser rescatada e incluida sólo de forma parcial en la edición.

La Colección de cantos populares de la provincia de Teruel de Miguel Arnaudas

El único cancionero editado de esta provincia es la *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, obra pionera en la recopilación de música tradicional de Aragón, realizado por Miguel Arnaudas Larrodé, presbítero y profesor de música. La colección comprende 266 documentos ordenados según los partidos judiciales de la provincia, y dentro de cada uno de éstos se clasifican de la siguiente manera: para *actos religiosos*, entre los que se hallan *cantos de la aurora*, *gozos a los Santos*, *romances del reloj de la Pasión*, y algunos de los llamados *de Navidad*; y para *actos profanos*, las *albas*, los *de Navidad*, los *mayos*, las *oliveras*, los *de bodegas*, *hogueras*, *de la trilla* y *del esquileo*, las *sanjuanadas*, los *mandamientos*, los *sacramentos*, *la baraja*, *el arado*,

¹ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 100.

² De la casi treintena de obras de esta región la mitad son ediciones con fines lúdicos, pues corresponden a arreglos de jotas para piano o canto y piano que en su mayoría presentan unos pocos ejemplos musicales, pero también hay recopilaciones importantes sobre la jota, como *Así se cantó la jota*, de Andrés Cester Zapata, María Julia Valdovinos y Manuel Villanueva (1983), *El libro de la jota aragonesa*, de Demetrio Galán Bergua (1966), estudio que presenta 236 documentos musicales, o el *Cancionero de Aragón* de Juan Hidalgo Montoya (1978), con 188 jotas. Aparte, hay dos trabajos sobre el repertorio instrumental en Aragón: *El libro de la dulzaina aragonesa: método y repertorio*, de Blas Coscollar Santaliestra (1987); y *La gaita de boto aragonesa*, de Martín Blecua Vitales y Pedro Mir Tierz (1998).

³ ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Litografía de Martín, 1927 (1ª ed. 1917).

⁴ MINGOTE, Ángel: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981 (1ª ed. 1950).

⁵ MUR BERNARD, Juan José de: *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, Diputación General de Aragón, 1986.

⁶ GARCÉS TIL, Gregorio: *Cancionero popular del Alto Aragón*. Zaragoza: Diputación de Huesca-Diputación general de Aragón, 1999. Se trata de una edición a título póstumo, a partir de los materiales preparados para una publicación en 1962, que no vio la luz, más otra documentación inédita del autor

y algunos otros que se emplean en actos especiales de determinados pueblos⁷. Es interesante notar la dificultad que entraña la división en estos dos bloques, apareciendo entre los profanos títulos como los *mandamientos* y *sacramentos*. Pero algunos de los comentarios que acompañan a cada uno de dichos grupos poseen datos de interés etnológico, como asimismo los que llevan algunos de los documentos musicales; otros, sin embargo, se podría decir que son casi todo lo contrario⁸. No aparece reflejado dato alguno sobre informantes o cantores.

Por las fechas de edición⁹ estamos ante uno de los pioneros de la recopilación de música tradicional con todas las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. Cuando uno se acerca al contenido de estos trabajos tempranos sabe que es una época en la que la tradición sigue todavía muy viva pero se encuentra con los defectos propios de la época.

En los 266 documentos se aprecia un predominio de la temática religiosa y la ausencia de otros géneros muy presentes en la tradición. La condición de sacerdote en el recopilador puede inclinar la balanza hacia determinados tipos de música. Detalles relativos a la selección de los documentos se pueden extraer del siguiente párrafo:

Pude haber conseguido, con relativa facilidad, que esta Colección fuese bastante más extensa, incluyendo no sólo los muchos cantos de la Jota que no he recogido, sino también otros de carácter religioso, que deseché en un principio; pero, con respecto a los primeros, si he incluido relativamente muy pocos –y aún estos casi por mero capricho–, ha sido debido a mi deseo de formar la colección con cantos ajenos por completo a la jota, (...) ¹⁰

Como se deduce, hay una tendencia hacia lo específico sobre lo representativo.

En lo relativo al contenido musical, pese a su antigüedad, hay un predominio claro de las escalas mayor y menor, en no pocos casos con comportamientos melódicos propios de la tonalidad moderna, y tan sólo unos pocos de escalas modales de base heptáfona. El dominio de la jota es determinante: en algunos de los breves comentarios que aparecen encabezando a los documentos musicales figura un dato de interés, que es el hecho de ser interpretados con acompañamiento de guitarra, guitarras, o rondalla, como es sabido, los instrumentos propios de la jota. Otro dato interesante es la ornamentación que aparece en numerosísimos cantos con el uso de una segunda voz, a veces toda la tonada, a veces sólo parte de ella, normalmente en intervalos de terceras o sextas, costumbre que el autor califica de resultados “extravagantes y ridiculizados”; además de haber servido para infiltrar la tonalidad moderna en muchos cantos antiguos que, por ello, han quedado no poco desnaturalizados. Juicios de valor aparte, nuestro interés aquí radicaría en conocer si hay alguna relación entre esta práctica (por otra parte bastante extendida también en otras regiones) y el uso de instrumentos armónicos en el acompañamiento de los cantos. Trataremos de aportar datos a este respecto al examinar otras obras de recopilación con el uso de polifonías.

Es destacable, pese a las fechas de recogida, la proporción reducida de ejemplos de naturaleza modal, que con una cantidad de aproximadamente una treintena, supone únicamente algo más del 10% del total.

⁷ ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel: Op. cit., pág. 12.

⁸ No referimos a las observaciones realizadas sobre la ejecución de los cantos, tales como el siguiente párrafo: “Nadie ignora que nuestra masa popular, a pesar de las buenas cualidades de que se halla adornada, adolece de falta de cultura, lo cual se hecha de ver fácilmente en algunos de los actos en que el pueblo ejecuta sus cantos.” Ibidem, pág. 9.

⁹ Otra cuestión serían las fechas de elaboración, dato de sumo interés, que sin embargo aparece pocas veces reflejado en este tipo de trabajos. En el presente sólo figura lo siguiente: “(...) habiendo pasado en esta tarea algunos años (...)” Ibidem, pág. 6.

¹⁰ Ibidem.

En lo que se refiere al *modo de mi* también hay una ausencia casi total. Puede haber una relación evidente ante la escasez de melodías modales en general y en dicha entonación. Frecuentemente es así, sin embargo hay ejemplos en los que este hecho no se cumple.

De los dos únicos casos hallados, el primero corresponde a una tonada muy difundida, y el otro es una tonada religiosa:

N.º 180. — DE SAMPER DE CALANDA. — Este canto no tiene ocasión determinada para ejecutarse.

Allegro

La mo li - ne - ra Le daa la mue - la, Con el
ai - re que lle - va. Lle - va la mo - li - ne - ra Me -
dias de es - tam - bre, Me - dias de es - tam - bre, Y el po - bre mo - li -
ne - ro Se - mue - re de ham - bre, Se - mue - re de ham - bre.

N.º 235. — DE CALACEITE. — **Gozos al Santísimo Sacramento.**
Se cantan los terceros domingo de mes, en la solemne fiesta de la mañana, que celebra la Cofradía de Minerva.

Introducción.

Allegro

Por dar al hom bre sus - ten to, Pan del cie - lo le ha - beis da - do;
Se - ais por siem pre a la - ba - do, San - tí - si - mo Sa - cra - men - to. —

Respuesta.

Allegro

Estrofa 1ª

Ren - di - do al a - mor del hom - bre, En el claus - tro vir - gi - nal
To - mas - teis cuer - po mor - tal, Por mo - rir con e - se nom - bre: ¿Quién ha - brá
que no se a - som - bre, Sia tal a - mor es - tá a - ten - to?

A la Respuesta.

La primera aparece ampliamente documentada en diferentes versiones y variantes, muchas en esta misma *modalidad* por toda la geografía española.¹¹ La otra es un ejemplo de los abundantes gozos incluidos, si bien aquí presenta el III grado elevado que es la alteración más presente en esta *modalidad de mi*. En ambos el tipo de arranque

¹¹ Es recogida en los trabajos de Martínez Torner en Asturias, de Kurt Schindler en Cáceres, Pedro Echevarría en La Mancha, Sixto Cordova y Oña en Santander, Agapito Marazuela en Segovia, Dámaso Ledesma en Salamanca, Bonifacio Gil en Badajoz, y en los trabajos de Miguel Manzano en Zamora, León y Burgos. En este último, el autor da datos precisos, e incluso andaduras de versiones “refolclorizadas” de la misma. MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 516.

es similar y el más frecuente, que es el salto desde el I grado al IV, ya sea como en el primer ejemplo, continuando con un movimiento ascendente, o como en el segundo, con giro sobre el III grado (en este caso alterado ascendentemente, pero en otros casos aparece sin alterar). En ambos es tangible el peso de apoyo en ese IV grado, al menos en la parte inicial, tras la que suele haber un movimiento descendente hasta la fundamental, como en el primero de ambos, con un final en movimiento descendente desde el VI grado casi a modo de progresión. Se puede hablar de *arquetipo* melódico en su esquema básico, que presenta el perfil melódico del *grupo 6* de la clasificación de Torner en su cancionero asturiano, del que aparecen infinidad de ejemplos en muchos de los cancioneros consultados:



En resumen, aparte de la tan escasa presencia del *modo de mi*, no hemos hallado tampoco casos de posibles procesos evolutivos o estadios intermedios, abundantes en otros cancioneros.

El Cancionero musical de la provincia de Zaragoza de Ángel Mingote

El cancionero de Ángel Mingote, cuyos trabajos de recogida fueron realizados entre 1940 y 1941, es de referencia obligada para esta región, no sólo por ser la primera, sino por no existir otros ejemplos de esta amplitud territorial. Pese a su indudable valor documental hay algunas cuestiones en su concepción y realización que plantean problemas y dudas.

Lo primero y más importante es la procedencia del material recopilado. Son numerosos los casos de ausencia del registro de informantes, o cuando aparecen, en los comentarios de cada sección, lo hacen sólo de forma parcial. Pero, lo más significativo es la procedencia indirecta de muchos de los ejemplos musicales, como constatamos en algunos comentarios: “Las dos tonadillas de Ambel, número 2, recogidas por el pianista borjano don M. Pellicer, guardan no poca semejanza con otras recogidas.”¹² “El bolero de Caspe (...) El que nos ocupa, recogido por el maestro G. Oliver cuando se bailó, debió tener un marco interesante y cierta vistosidad”¹³. Son numerosos los ejemplos de este tipo, pero quizá el más llamativo por la vaguedad de la fuente habla por sí solo: “El dance número 15, que aplico a varios pueblos –en tanto averigüe del señor desconocido que en mi domicilio, yo ausente, lo entregó, a qué pueblo pertenece-, así como los números 16 y 17, no ofrecen especial interés.”¹⁴

Ejemplos como los anteriores ponen de manifiesto que en muchos casos estamos tratando con fuentes indirectas: músicos que han oído y transcrito los cantos y a su vez se los han proporcionado al autor, también otros provenientes directamente de colaboradores que poseían la música (transcrita por ellos o por otros), lo que ha acarreado falta de precisión y datos sobre la fuente o de información. Es importante mencionar que la música procede en muchos casos de curas y organistas de las

¹² MINGOTE, Ángel: Op. cit., pág. 15.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, pág. 25.

correspondientes localidades, y no sólo para los cantos de tipo religioso: “Tanto la letra como la música de la número 25 me fueron proporcionadas por don Santiago Compareid, presbítero organista de Uncastillo.”¹⁵ Algo que puede influir sobre la naturaleza del material recogido, pues los cantores, sin duda, omitirán ante tales entrevistadores todo canto que pueda ser tachado de inapropiado, o ante la duda, no cantado. Esta situación, de recopiladores religiosos, lejos de ser algo puntual, es muy habitual en numerosas recopilaciones de música tradicional, como veremos también en Huesca y otros muchos trabajos de otras regiones. Sin embargo, este punto será matizado según unos casos y otros en función de los repertorios recopilados.

Por el contrario, posee este cancionero alguna información de carácter etnográfico que se extrae de los comentarios que realiza para cada apartado de clasificación de tonadas.

De los 358 cantos que posee 80 corresponden a jotas (además de estribillos y coplas sueltas, que suman 43 mas), 70 a cantos religiosos, y 41 a piezas de autor tonales. El índice se estructura de la siguiente manera:

▪ <i>Albadas y auroras</i>	32 tonadas
▪ <i>Bailes y dances</i>	27 tonadas
▪ <i>Cantos varios</i>	40 tonadas
▪ <i>Gozos y cánticos sacro-profanos</i>	22 tonadas
▪ <i>Gozos y otros cantos sacros</i>	48 tonadas
▪ <i>Jotas aragonesas</i>	80 tonadas, mas 43 fragmentos
▪ <i>Villancicos, tonadas y cantos de Navidad</i>	25 tonadas
▪ <i>Varias piezas</i>	41 tonadas

Aparte del aspecto numérico, que no permite poder extraer conclusiones firmes de carácter general, llama la atención el sistema de clasificación de los cantos, puesto que deja fuera o en cajón de sastre con pocos ejemplos a varios géneros muy presentes en la tradición, de lo cual se puede deducir la tendencia a la especificidad de determinados géneros, algunos propios como el *dance* y especialmente la jota, que suplen o suplantando los correspondientes repertorios específicos, o que simplemente el recopilador no ha recogido algunos. Por ejemplo, excluye como género los cantos de ronda, aunque las jotas y sus rondallas puedan completar parte de ellos y queden algunos incluidos en las *albadas* (como cantos de despedida de solteros), en los *cantos varios* y algunos en los *villancicos, tonadas y cantos de Navidad*, pero dada su importancia en todas las recopilaciones y sobre todo en las más completas, lo presentado quedaría pese a todo, insuficiente, eso sin tener en cuenta otras especies como los cantos de boda, romances, canciones de cuna, de trabajo e incluso algunos religiosos, de los que aparecen sólo unos pocos ejemplos en el mejor de los casos.

En el contenido musical hay una preeminencia de ejemplos tonales con una presencia evidente en muchos casos de apoyos subyacentes en los acordes funcionales. Este hecho puede ser debido a la presencia generalizada en esta región de grupos instrumentales de rondallas a los que se han adaptado o desplazado parte del repertorio con anterioridad existente. De tal manera que son muy escasos los ejemplos de tonadas modales en las que se encuentra el *modo de mi*. En total no superan la decena de casos modales, en los que predomina la entonación del *modo de la* de Miguel Manzano

¹⁵ MINGOTE, Ángel: Op. cit., pág. 14.

(*aurora* núm. 8, cantos varios núm. 25, *gozos y cánticos sacro-profanos* núm. 12, *gozos y otros cánticos sacros* núms. 4, 20, 22, 23, 33 y 41). La pertenencia a cantos de tipo religioso de muchos ejemplos, cuya construcción melódica está plagada de giros y recursos de fácil lirismo y artificiosidad, junto a no pocos con polifonías (sobre todo en tercetas) y armonizaciones, además de textos de carácter piadoso y pedagógico, hace pensar que pese al carácter modal de los ejemplos anteriores en algunos la procedencia puede ser reciente, aunque puedan remontarse a los siglos XVIII y XIX, con toda probabilidad se deban a la mano culta de maestros de capilla, curas y organistas (no en vano, algunos de los colaboradores e informantes). El siguiente ejemplo puede ser suficientemente ilustrativo:

"Salve, Virgen pura" ¹ Calatayud
 Recog. por D. I. Pardos Arrué

Salve, Virgen pu-ra, Salve, Virgen ma-dre; Salve, Virgen
 be-lla; Reina, Virgen, Sal-ve. Tú nuestra es-pe-ran-za, en tí nuestro a-
 mer; Salvanos, oh ma-dre; lle-va-nos con vos...

Esto pone sobre la mesa una cuestión: que no todo canto de naturaleza modal en su entonación tiene que ser necesariamente de gran antigüedad; especialmente en relación con parte del repertorio religioso tradicional, donde la mano de estos autores, que conocen estas entonaciones en el canto gregoriano y pueden componer en dicho estilo, ha podido influir en que no pocos casos considerados modales dentro de muchas de las recopilaciones consultadas puedan ser de autor y de factura reciente.

Pero no todos los casos modales son de esta posible factura "de autor" en el presente cancionero. Hay unos pocos que acusan una ascendencia modal más claramente arcaizante. Aunque como decimos, son los menos, como el siguiente ejemplo, dentro del grupo de *cantos varios*:

Quinto

Allegro. Moderato.

Ma-tri-a, si fueras mi-a, te rega-la-ra un pa-
 ñue-lo con cuatro puntas de plata y el centro de flores lle-no.

En las notas introductorias a cada sección Mingote hace breves comentarios a muchos de los cantos incluidos en la obra, donde predominan los juicios de valor estético, pero también sobre la naturaleza tonal de los mismos, para lo cual se basa en la nomenclatura de *modos griegos*. Por ejemplo, sobre esta tonada Mingote indica lo siguiente: "El canto número 25, de Quinto, es lindísimo: el arcaísmo de su melodía, en el modo eólico, ofrece interés al armonizador."¹⁶

Tan sólo un caso es el que corresponde al *modo de mi*, también dentro de los géneros religiosos, pero sin texto. El autor añade lo siguiente: "El canto número 6, de

¹⁶ MINGOTE, Ángel: Op. cit., pág. 28.

Ateca, ofrece algún interés. La letra correspondiente, o se ha extraviado, o quien me la dictó, don Benigno Hernández, Párroco de Ateca, fallecido ya, no podría cumplir la promesa de enviarla al no recordarla bien de momento.”¹⁷

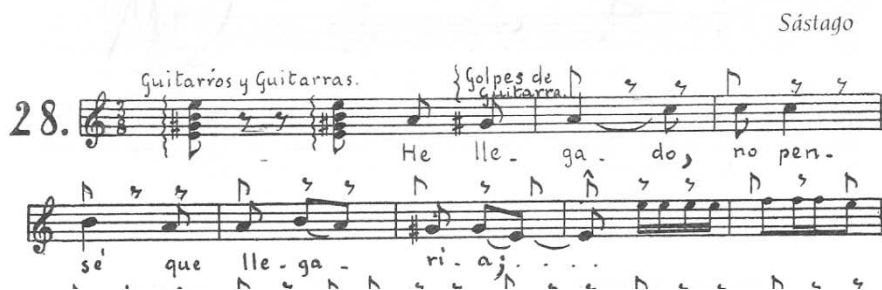
Misterios Dolorosos



Aunque podríamos presuponer una procedencia similar a los otros casos modales, la mano culta, al menos el estilo popular se muestra claro en el comportamiento melódico (lo que no quiere decir que haya sido perfectamente imitado), pues se observan ciertos rasgos comunes en un grupo muy numeroso de tonadas que aparecen en los repertorios consultados como veremos en adelante. Son: el tipo de inicio en salto de cuarta ascendente, el eje sobre el IV grado y la alteración ascendente del III grado en giros sobre el eje que se trasforma en natural al descender a la nota fundamental. Es un ejemplo de tonadas que tradicionalmente se han tomado como pertenecientes al modo menor tonal con inicio y final en la dominante.

Hay además otro par de ejemplos relacionados con el *modo de mi* que presentan armonías de acompañamientos instrumentales. Son, el número 28 de los *cantos varios*, llamado *romance moro* y el número 9 de los *gozos y cánticos sacro-profanos*, llamado *aire andaluz*. En ambos, aunque presentes movimientos melódicos propios de esta entonación de *mi*, encontramos la elevación del VII grado como sensible del modo menor, lo que puede ser una prueba de la tonalización por efecto de las agrupaciones rondalleras. Así, el romance, que presenta este inicio:

Romance - llamado - Moro



En la parte central, que corresponde al propio romance, tras un movimiento melódico típico del *modo de mi*, con el II y III grado elevados ascendentemente y

¹⁷ MINGOTE, Ángel: Op. cit., pág. 32.

naturales en el descenso, hallamos esta tendencia en el VII grado en el último compás del fragmento:



En resumen, la presencia modal de esta recopilación es muy escasa. No llegaría a un 5 % del total, pero además su procedencia estrictamente popular (aunque los ejemplos se hayan popularizado) es muy dudosa en algunos de los pocos documentos con estas entonaciones, que se aglutinan en los géneros religiosos incluidos. El dominio de lo tonal y especialmente de la jota ha podido desplazar los rastros de canciones de naturaleza más arcaizante. Sin embargo, no podemos manifestarnos de forma contundente, al menos sobre la época de la recogida, pues son muchas las dudas que presenta que pueden hacer pensar que no corresponden a todo lo que se cantaba, puesto que aparte de ser muy limitada en el total de especímenes recogidos, se observa una superabundancia de unos géneros y una llamativa ausencia de otros, lo que nos hace ser cautos con los datos obtenidos.

El Cancionero popular de la provincia de Huesca de Juan José de Mur

El *Cancionero popular de la provincia de Huesca* está formado por materiales compilados por Juan José de Mur Bernard, maestro de capilla y organista de la catedral de Huesca, y editados posteriormente por Josep Crivillé en 1986. Se trata de una obra ordenada según los criterios ideados por Marius Scheneider para el Instituto Español de Musicología combinados con los del propio Crivillé¹⁸, quien al material de Mur añade unas tablas analíticas de interés que contienen índices de: *modos, sistemas y escalas, ritmos e incipits rítmicos, ámbitos melódicos y formas*. Contiene, además, unas notas al repertorio elaboradas por el autor, así como datos sobre los informantes y localidades. Sin embargo, no hay datos sobre las fechas de los trabajos de campo o de recogida de las propias tonadas. Nos encontraremos en adelante con casos similares en los que los recopiladores, en muchos casos sacerdotes, recogen en su tiempo libre durante años e incluso décadas las canciones populares de los pueblos de la región natal o de destino. A mayor imprecisión en esta información más se dificulta o hasta imposibilita la acometida de estudios sobre la evolución del repertorio en cuestión. Además, los resultados son recopilaciones de materiales muy heterogéneos debido a las distancias cronológicas entre ellos¹⁹, teniendo en cuenta que su naturaleza viva los hace estar en permanente evolución.

La obra contiene 577 documentos musicales de los cuales cerca de la mitad corresponden a canciones de baile y música instrumental, 191 canciones de baile (70 son jotas y resto entre dances y mudanzas de palos, espadas, etc.) y 70 son de música instrumental. En el repertorio cancionístico no dedicado expresamente a la danza, hay

¹⁸ Dentro del ciclo de verano nos referimos a las canciones de trabajo, de las que distingue a su vez, según actividades técnicas en: sectores primario, secundario y terciario. CRIVILLÉ, Josep: *Historia de la música española. 7. El folklore musical*, pág. 168

¹⁹ En el presente caso figuran las edades de los informantes pero no las fechas en que cantaron.

una predominancia de temática religiosa o de música asociada al culto, salvo unos pocos casos de: villancicos, romances, canciones infantiles, rondas y canciones de quintos entre otros; 153 tonadas corresponden a música religiosa, dominando los gozos, auroras y advocaciones locales, pero también se podrían incluir numerosos casos de temática religiosa en el resto del repertorio mencionado. Es una recopilación numéricamente consistente pero la música de baile e instrumental es dominada por la jota y en el resto es mayoría lo relacionado con el culto religioso. Bien se podría argumentar que Mur como sacerdote ha tenido mejor acceso a este tipo de repertorio, sin embargo es posible, sin descartar este hecho, que en un caso similar al de Mingote en esta provincia en la época de la recogida del material el repertorio posee una predominancia de la jota y los toques de baile y festivos en general, como resultado de la evolución de la sociedad rural y de su repertorio musical. Como sucede en muchas regiones, el repertorio vivo se concentra en la música para las fiestas, en este caso jotas, dances y toques para danzas, siendo cada vez menor el asociado a otras costumbres, ya en desuso o desaparecidas y sólo en la memoria de informantes mayores, como rondas diversas, canciones de trabajo, y romances, entre otros, de los que en este cancionero de Huesca al menos se recogen algunos ejemplos. Por tanto, no es de extrañar que una parte considerable de los documentos aquí recogidos correspondan a ejemplos religiosos, cuyas prácticas, algunas todavía vivas o más cercanas en el tiempo, recuerdan mejor los mayores, aunque también estén en muchos casos en franco retroceso.

En lo referente a la tonalidad, en el análisis de Crivillé, acudiendo a sus índices, se obtiene como resultado un total de cerca de 80 casos de naturaleza no tonal, algo más de un 13% del total. De ellos, según su propio sistema de clasificación (nos remitimos al apartado correspondiente a este autor en la primera parte), la mayor parte corresponden a *modos gregorianos*, con algo más de 40 ejemplos, seguido de los *modos griegos*, con 13 ejemplos, los *sistemas pentatónicos*, con 12, la mayoría en el repertorio infantil, y los *diatonismos en evolución*, con 9 ejemplos. Tras éstos hay un par de ejemplos de *gama española* y de *maqam hijaz*. Mientras que en nuestro análisis la proporción obtenida es algo mayor, cerca de un centenar de ejemplos, lo que supone un 17 % del total, que se reparten entre el *modo de la* de Miguel Manzano, con cerca de 40 ejemplos, de *sol* y de *mi* con una veintena, y quince de casos de tetracordos y pentacordos la mayoría dentro del repertorio infantil. De otros, destaca la presencia de tres casos en el *modo de re* (núms. 176, 207 y 212)

Sobre el *modo de mi*, de la veintena de casos recogidos, alguno presenta ciertas dudas como veremos en adelante. Como dato de interés a añadir sobre lo anteriormente dicho, de las tonadas que poseen esta entonación, la mayoría son ejemplos del repertorio religioso, obteniendo los siguientes resultados por géneros:

- Gozos, advocaciones y auroras: 15 casos (núms. 90, 91, 101, 116, 173, 192, 195, 216, 218, 223, 243, 244, 264, 265, 302)
- Romances (religiosos): 2 casos (17,19)
- Canciones de quintos: 1 caso (74)
- Canciones de cuna: 1 caso (36)
- Bailes: 1 caso (391)

En el resto del repertorio no hay ejemplos o son muy dudosos.

Los documentos no religiosos son puramente testimoniales, pero también se puede extraer que aun habiendo muy pocos ejemplos recogidos, alguno sigue poseyendo este tipo de sonoridades, puesto que romances tan sólo hay 10 ejemplos recogidos en total,

de cuna 3, de ronda 6 (sin casos en *mi*), de trabajo 9, y 14 de boda (sin ejemplos tampoco).

Los ejemplos religiosos se muestran en su conjunto con mayor presencia de entonaciones diatónicas, de tal manera que de los 20 casos en *modo de mi*, 14 son diatónicos y el resto cromatizados, en los que lo más frecuente es el III grado elevado en giro sobre el IV (núms. 19, 74, 192, 391), la alteración más abundante, y sólo un caso de elevación conjunta del II y III grado (216), también muy habitual en muchas recopilaciones, y de elevación única del II grado (218). Esta última se presenta muchas veces en el repertorio religioso pero no es en absoluto extraña al resto de géneros.

En los ámbitos máximos hay una clara tendencia a la estrechez, muy frecuente en las tonadas religiosas, siendo lo más abundante, con 7 ejemplos, el recinto de quinta, seguido del de sexta, con 6 casos, mientras que otros más amplios presentan sólo unos pocos casos repartidos por todo el repertorio.

Vamos a examinar a continuación algunos de estos ejemplos:

Los dos romances corresponden a temática religiosa, catalogados como *romances de Santos*: el primero a Santa Agueda (núm. 17), y el segundo a San Isidro (núm. 19). Ambos son diferentes melódicamente. El primero es analizado por Crivillé como perteneciente al *III modo gregoriano*. Es, además, diatónico y de ámbito de sexta. Posee un modelo melódico muy presente en géneros religiosos de recopilaciones de la mitad norte de la Península que se caracterizan por el ámbito estrecho, o relativamente estrecho y peso en el III y IV grado en oposición a la fundamental, muchas veces como cuerda recitativa alterna en ambos grados, diatónico en muchas ocasiones; si bien, hay ejemplos con alteraciones en el II grado y a veces también en el III grado. De este modelo se puede presentar como ejemplo prototípico las variantes de la melodía del *miserere* del *IV tono* que aparece en la tradición oral de la mitad norte recogidas en algunas recopilaciones, especialmente de Castilla y León²⁰.

El segundo es, según Crivillé, un modo menor con final en la dominante o quinto grado. Se trata de un tipo melódico también observado en toda la geografía española, cuyo comportamiento más frecuente es la tendencia descendente desde la octava, con peso inicial en ésta, en el IV grado o V (o ambos) en la parte central, con posibles cadencias intermedias en estos grados y descenso final a la fundamental (según Crivillé, en el quinto grado en la octava superior e inferior y la fundamental). Pueden ser diatónicos o con cromatismos en forma de giros con notas alteradas, sobre todo el III grado elevado medio tono en giro sobre el IV. Se halla en todo tipo de géneros, aunque aparece con mucha frecuencia en cantos de tipo narrativo como el presente romance. Se encuentra de forma constante cuando el *modo de mi* está presente, aunque no en proporción muy abundante. En el ejemplo oscense el descenso desde la octava se produce desde la segunda mitad de mismo, como muchos otros ejemplos en los que el inicio no es directamente en la octava y en movimiento permanentemente descendente, sino que arrancan en el IV o V grado para de ahí saltar a la octava y descender. En otros se pudo producir en varios tramos y de diversas maneras, pero el armazón VIII-IV V-I es constante en todos ellos:

²⁰ Miguel Manzano dice que se trata más bien una recreación popular o una “deformación creativa” de la salmodia gregoriana original del IV tono. MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, Vol. III, tomo II, pág. 17.

Allegro $\text{♩} = 120$ **Fraga**

19 (19)

Sant I- si- dro, Si- dro, Si- dro, Sant I- si-dro, Si-dro,
Si- dro, Sant I- si- dro, Si- dro, Si- dro, Sant I-
si- dro llau-ra-dor, Sant I- si- dro llau-ra- dor.

Sobre el análisis tonal como inicio y final en la dominante, según Crivillé y otros autores tratados en la primera parte, es evidente la proximidad al modo menor tonal de este caso. Sin embargo son innumerables los ejemplos en los que se observa con mucha claridad que la nota *mi* del ejemplo (IV grado) actúa como altura de tensión y no como reposo. Más aún, aunque menos numerosos, son muy representados en la tradición oral los ejemplos en los que la posible sensible (*re* # en este caso), no es tal por aparecer sin alterar en ejemplos de modelos diatónicos.

La tonada de quintos, según Crivillé, pertenece al modo *maqam hijaz*. Sin embargo no es analizada con inicio y fin en la dominante como podría suponerse al ver el ejemplo anterior, muy similar en notas de tensión: I y IV grados. La única diferencia es la aparición de la segunda aumentada. Al observar el ejemplo, en vez de posibles orígenes remotos en la época de dominación árabe, parece evidenciar todo lo contrario, que la segunda aumentada se trate de una práctica más reciente fruto de la adecuación de estas sonoridades a las prácticas tonales, como sucede en la escala menor armónica.

Este es el ejemplo:

Allegro Vivace **Alquézar**

74 (73)

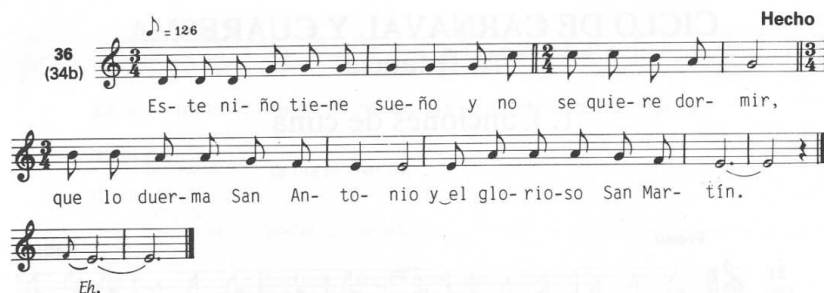
De los Al- tos Pi- ri- ne- os, la-ra ra la ra ra
la ra ra, m'en bá- ché la tie-rra pla- na, m'en bá- ché
la tie-rra pla- na.

Es muy posible que sea producto del contacto entre los jóvenes de diferentes regiones cuando iban al servicio militar, como así se puede seguramente deducir por el informante de la misma: joven licenciado (médico) de 24 años natural de Huesca y residente en Ainsa²¹.

La canción de cuna presenta también dudas en su naturaleza tonal. Crivillé indica lo siguiente: “Finaliza sobre el tercer grado. Pese a su pertenencia a la tonalidad Mayor presenta cierta filiación modal no definida.”²²

²¹ MUR BERNAD, Juan José de: Op. cit., pág. 660.

²² Ibidem, pág. 652.



En la primera parte es donde puede parecer que hay cierta indefinición tonal, pues puede asociarse a un modo mayor. El movimiento desde el VII grado al III del inicio es muy habitual en tonadas en el *modo de mi* en otros cancioneros, pero no en el arranque (que es el frecuente salto I-IV), sino en la cadencia final. Por otro lado, los últimos compases poseen movimientos melódicos propios del *modo*, especialmente el giro del II grado al I en el arrullo final propio en este género (llegando algunos casos de otros cancioneros a largas repeticiones del semitono), siendo un ejemplo de funcionalidad en la propia construcción melódica. El movimiento descendente del II grado a la fundamental actúa como verdadera sensible modal. Los casos que presentan dudas entre el *mi* modal y el modo mayor se producen fundamentalmente en tonadas diatónicas, de ámbito generalmente estrecho, cuya posible naturaleza mayor no es evidente, como en este caso para Crivillé, los que Miguel Manzano define como *do modal*, que nosotros preferimos nombrar como “modo mayor no armónico”. Por último, es pertinente citar la fuente de información, pues el cantor es profesor de música en Hecho y natural de Jaén, aunque como el resto que ejecutó, Mur dice: “Las aprendió en la tradición local.”²³

La tonada de baile que presenta el *modo de mi* es del tipo fandango, especie muy difundida por toda la geografía española, y como se puede ver no exclusiva de tierras del sur. Es muy interesante la combinación del *modo de mi* con los modos tonales modernos cuyo resultado presenta la característica hibridación tonal-modal.



Es posible que este género sea fruto de la paulatina adecuación del *modo de mi* a la música tonal, pero es difícil de asegurar habiendo ejemplos de muy diversa tipología tonal, desde los que presentan el *modo de mi* único, hasta los que son sólo tonales sin rastros modales en las introducciones. En el ejemplo es muy interesante observar que el movimiento melódico es en todo momento propio de *mi* y que la adecuación al esquema del fandango, aparte del inicio y fin en el *modo de mi* (variaciones), es un modelo

²³ MUR BERNAD, Juan José de: Op. cit., pág. 658.

conocidísimo y hasta arquetípico. Las coplas, que presentan alternancia de acordes de funciones tonales, habitualmente en *do* mayor, se adecuan también perfectamente al *modo de mi* como finales en el III grado. Aparte de las posibles evoluciones del *modo de mi* expuestas por García Matos, Crivillé, Manzano y otros, manifestamos la existencia de un proceso que podríamos llamar de persistencia modal, manteniendo el comportamiento melódico pero adaptado a la tonalidad moderna, en el que la fundamental del *modo de mi* pasa a ser el III grado del modo mayor, como trataremos de ir descubriendo con otros ejemplos en adelante.

Los ejemplos de música religiosa, como ya hemos apuntado, son los más numerosos y son principalmente gozos. El resto son los dos romances a los Santos, tres auroras, una advocación local y dos oraciones. Son todos diatónicos y cercanos a la estética del canto gregoriano, muchos de los cuales, presumiblemente poseen una influencia directa. Así Crivillé cataloga como pertenecientes al *IV modo* las tonadas 116, 173 y 223 y, al *III modo*, la 17. El resto son catalogadas como *modos griegos* y un par de casos de modo menor con final en la dominante. Todas ellas son piezas cantadas en castellano, y aunque en nuestra opinión, la mayoría de inspiración en el *IV modo*, es muy probable que algunas sean de autor, dado que es en este género donde normalmente más se hallan piezas compuestas por curas y maestros en todo nuestro repertorio tradicional.²⁴ Veamos uno de los documentos de este tipo de comportamiento:

Gozos a Ntra. Sra. de la Mora Peralta de la Sal

173
(163)

Pues sois nues- tra pro- tec- to- ra, de Dios tem- pláis
los ri- go- res; Ro- gad por los pe- ca- do- res, Ma- dre de Dios
de la Mo- ra. A- ques- ta cum- bre man- cha- da del im- pe- rio
Ma- ho- me- ta- no vues- tro nom- bre so- be- ra- no la de- ja san-
ti- fi- ca- da; si an- tes fué lu- na e- clip- sa- da, es por Vós sol
cla- ro a- ho- ra.

Sirva como ejemplo de la gran cantidad de piezas de esta naturaleza repartidas por toda la geografía española, de ámbito estrecho (en este caso 5ª), diatónicas y de perfil melódico ondulado con peso superior en el IV grado, aunque también entre el IV y III grado, como el romance del primer ejemplo presentado. En el repertorio religioso es donde conviven los dos extremos y, junto a las posibles piezas de autor, hay en muchas recopilaciones otras procedentes de melodías gregorianas localizadas, de posible inspiración en el canto llano, con textos latinos y de más que probable tradición antigua.

Resumiendo, hay en este cancionero, una proporción relativamente escasa documentos que pertenezcan a sonoridades modales, concentrándose éstas sobre todo en tonadas de tipo religioso. Aunque también domine la tonalidad moderna y la jota como género más difundido, la proporción modal, pese a todo, es mucho mayor que en el caso del cancionero zaragozano de Mingote, especialmente por la presencia del *modo*

²⁴ Entre los informantes aparecen un cura, un canónigo y un coro parroquial.

de mi, del que hemos observado algunos modelos melódicos que se van a repetir en muchas otras de las recopilaciones consultadas. No hallamos, sin embargo, casos de estados evolutivos intermedios en este *modo de mi* o si se prefiere *diatonismos en evolución*.

2.3. La Rioja

Sobre esta región hay muy pocos cancioneros editados. Emilio Rey García cifra en 1558 los documentos recogidos en total¹. Sólo cuatro publicaciones corresponden con exclusividad a La Rioja, a las que se sumarían otras dos que comprenden varias regiones, que son el cancionero de Kurt Schindler², con 37 documentos riojanos y una selección de *Canciones taurinas* de Bonifacio Gil García que recoge únicamente ocho documentos, de los cuales la mitad han sido tomados de la propia obra de Schindler. De estas cuatro recopilaciones, encontramos una obra menor con una selección de 51 jotas: *Al aire de la jota*³; y otras dos, que son trabajos importantes pero centrados en las danzas tradicionales⁴. Por último, se halla la única obra que comprende todos los géneros y es la que presenta, además, la mayor documentación de todas. Es la que veremos a continuación.

El Cancionero popular de La Rioja de Bonifacio Gil

El *Cancionero popular de La Rioja*⁵ es una colección formada por 586 documentos musicales recogidos por Bonifacio Gil García en trabajos de campo realizados en los años 1944 y 1945 y editado en 1987 como V volumen de la serie *Cancionero Popular Español*, publicada por el Instituto Español de Musicología del CSIC bajo las directrices y sistema de Marius Schneider, en edición de José Romeu Figueras, Josep Crivillé y Juan Tomás Parés. De Juan Tomás es el primer modelo de clasificación musical que, siguiendo el modelo de Marius Schneider inaugurado en la edición del *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*⁶, se basa en la ordenación de los materiales según la combinación de los ciclos anual y vital, y dentro de cada apartado, según tipos melódicos y rítmicos. Pero la ordenación definitiva del corpus musical ha sido llevada a cabo por Josep Crivillé, mientras que José Romeu Figueras realiza la edición crítica de los textos musicales. La obra, en principio, responde a una finalidad científica y objetiva, como al menos se desprende de la idea original de esta colección, que sin embargo, no llegó a concluirse y solamente vieron la luz estos cinco primeros volúmenes.

La ordenación de los documentos según el método de Schneider, que trataremos con más detenimiento en la obra que inaugura el sistema, el cancionero madrileño de Manuel García Matos, el propio Romeu Figueras advierte de sus posibles inconsistencias refiriéndose, al menos, a tal como un “desideratum teórico” puesto que “en la práctica no alcanza a conseguir de modo definitivo sus objetivos, dado sobre todo

¹ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 98

² SCHINDLER, Kurt: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute, 1941.

³ *Al aire de la jota*. Logroño, Seminario, 1954. Sin más datos sobre la publicación, Emilio Rey dice lo siguiente: “Libro de pequeño formato, sin paginar, dedicado a la Virgen de Valvanera. Fue preparado por los teólogos del Seminario de Logroño para uso de “los sacerdotes que saben hacer apóstoles, saneando las alegrías de nuestros muchachos.” REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 108.

⁴ Son: *La Rioja en sus danzas y canciones*, de José Fernández Rojas (1987); y *Danzas tradicionales de La Rioja*, de José Antonio Quijera Pérez (1992).

⁵ GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de la Rioja*. Barcelona: CSIC, Gobierno de La Rioja, 1987.

⁶ GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología, 1951-1960, 3 vol.

el estado actual de la tradición folklórica, existen muy frecuentes disociaciones entre las costumbres y las prácticas populares (...)”⁷.

La ordenación musical abordada por Crivillé dentro de cada apartado adolece de una sistematización clara de los distintos elementos en juego. Sobre esta cuestión Crivillé sólo hace una breve referencia a la ordenación inicial de Juan Tomás según el sistema de Schneider:

Dicho método analiza, en esencia, los perfiles de tipo melódico y rítmico de las melodías que trata, ordenándolas según los distintos tipos resultantes de aquella interrelación de elementos⁸.

A lo que añade:

Ciñéndome a la metodología indicada y respetando al máximo el trabajo realizado por J. Tomás en la preparación de los materiales que aquí se editan, he completado esta labor y he establecido los grupos y los tipos melódico-rítmicos que los originales en su investigación parecían indicarme⁹.

Pero al observar cada uno de los grupos de “características comunes”, en la mayor parte no aparecen definidos los criterios que supuestamente así lo permiten, limitándose a citar los números de documentos agrupados y, cuando lo hace, son criterios muy heterogéneos con cambios de una sección a otra. Por ejemplo, en el apartado de romances se hallan 14 grupos. Baste de ellos reproducir aquí los primeros de todos:

- I. Los números 35-42. Se trata de un arquetipo de melodía de romance.
- II. Los números 43-52.
- III. Los números 53-60. Ritmo ternario. Giros melódicos característicos en el género romancesco.
- IV. Los números 61-67
- V. Los números 68-80. Es el tipo más generalizado, con trece melodías. Presentan todas características semejantes en cuanto al ritmo, a la modalidad, a sus diseños melódicos y giros cadenciales.¹⁰

Observando los documentos del último grupo, hay una gran variedad rítmica en los compases de los documentos: 3/8, 6/8, 3/4 y 2/4; varios y diferentes perfiles melódicos que se manifiestan en arranques, evoluciones y llegadas finales muy diversas (ascendentes, descendentes, y combinaciones diversas); y por último, variedad en la naturaleza tonal de los documentos: casos en modo mayor tonal, en modo menor tonal, e inclusive algunos, no evidentes, pero con posibles gestos o restos de sonoridades modales. Aunque queda poco claro ante el lector el Cómo y el Por qué de sus taxonomías, este caso es pese a todo poco frecuente en los cancioneros consultados, puesto que presenta una ordenación de los documentos según el contenido musical y las características de los mismos, siendo habitual no encontrar ordenación interna alguna.

En este trabajo hay mucha similitud en el contenido musical en materia tonal con el conjunto de lo observado en las provincias aragonesas, si bien, con diferencias de tipo cuantitativo en los distintos grupos o tipos del repertorio, pero mucha semejanza en los

⁷ GIL GARCÍA, Bonifacio: Op. cit., pág. 21.

⁸ Ibidem, pág. 11.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, pág. 12.

contenidos tonales. En el de Bonifacio Gil hallamos también un predominio de ejemplos de naturaleza tonal moderna y sobre todo un dominio del estilo jotesco, lo que nos acercaría a los cancioneros de Mingote y Arnaudas, sobre todo al primero de ambos. Hay diferencias de cantidad relativa de especies si lo comparamos con el cancionero de Mur hay, algunas prácticamente inexistentes en éste último. En La Rioja se recogen 103 romances, 150 canciones infantiles, 23 rondas de enamorados y 26 pregones, por citar lo más significativo. Por el contrario, son mucho menor en número los documentos catalogados como específicamente religiosos, no superando apenas la treintena de documentos. Bien es cierto que en varios casos las divisiones en cuanto a “religioso” no son algo sencillo de concretar, pues hay muchos dentro del grupo villancicos de temática puramente religiosa, como el romance de la *Virgen y el niño* y otros similares, en diversos grupos del repertorio festivo. Es clara la diferencia entre la recopilación de Mur, en la que hay muchos ejemplos religiosos y la de Bonifacio Gil, en la que hay una llamativa presencia de canciones infantiles, repertorio por el que este autor ha mostrado una predilección como se desprende por sus trabajos¹¹.

En este cancionero predominan los casos de naturaleza tonal en los modos mayor y menor, que se manifiesta en giros y comportamientos cercanos a la música de autor, sobre todo en el repertorio de toques instrumentales, pero también en el resto, con evidente peso de la armonía funcional, apareciendo en el resultado melódico por ejemplo los movimientos entre el IV y el VII del modo mayor. Son contados los que desarrollan escalas de tipo modal o que su naturaleza albergue dudas al respecto, que en total superan ligeramente el medio centenar y supone sólo algo más del 10% del total. En relación al *modo de mi* se contabilizan unos pocos documentos que no llegan a la veintena y por géneros se distribuyen de la siguiente manera:

- *Villancicos*. 1 caso: núm. 21.
- *Romances*. 5 casos: 51, 89, 90, 114, 116.
- *Cuna*. 7 casos: 153, 156, 157, 159, 160, 161, 167.
- *Infantiles* (romances). 1 caso: 304.
- *Varia*. 1 caso: 446.

Estamos ante una presencia testimonial de este tipo de sonoridades, que se reparten más sobre especies con una mayor incidencia de la recreación individual que sobre la colectiva, evidente en el caso de las tonadas de cuna, pero también en los romances (aunque éstos últimos, en el conjunto de la música tradicional pueden aparecen formando parte de repertorios colectivos, como en canciones de baile, por ejemplo). Esto puede ser un síntoma claro del relevo de un tipo de sonoridades en desuso por otras más modernas, relegándose los pocos ejemplos existentes a aquellos donde la memoria individual hace que perviva sólo en el recuerdo de unos pocos.

Los documentos analizados en este cancionero en el *modo de mi* presentan una serie de características comunes: todos los ejemplos menos uno poseen alteraciones o cromatizaciones en alguno de los grados de la escala, predominando la alteración ascendente sobre el III grado, pues aparece en todos. A ésta se añade la alteración ascendente sobre el II grado, en un número menor de ejemplos (4 casos), pero siempre acompañando a la alteración del III grado. Los perfiles melódicos, o si se prefiere los desarrollos, presentan también gran similitud en la mayoría de los casos. Esto se evidencia en la reiteración de unos movimientos, giros, también en grados de peso y

¹¹ Aparte de un número también apreciable recogido de este género en otros de sus cancioneros, tiene trabajos de recopilación específicos como su *Cancionero infantil: antología* (1964).

puntos de apoyo, que se manifiestan en el resultado de curvas melódicas muy similares, tanto en los casos de romances como en las canciones de cuna.

Dentro de los romances se halla el siguiente ejemplo:

(♩ = 138) Cornago

89
35

Sen - ta - di - ta es - tá la Vir - gen A los
Por a - llí pa - só Je - sús, Le di -
pies de u - na a - la - me - da, Con dos a - gu - ji - tas
jo de es - ta ma - ne - ra: ¿Có - mo que - réis que os
de o - ro Bor - dan - do pa - ños de se - da.
ha - ble, Tan tris - te y en tie - rra a - je - na?

Lleva alterado el III grado elevado en giro sobre el IV y natural en los descensos hacia el I grado. Además, se puede observar el peso sobre el IV grado, pudiendo decirse que hay un eje claro formado por el tetracordo inicial de la octava diatónica *mi-mi*, que se evidencia en el arranque I-IV y en las cadencias, con el descenso de grado desde ese IV grado al I. Este comportamiento melódico de inicio I-IV y finales IV-III-II-I, es el más abundante, no sólo en los ejemplos del cancionero riojano, sino a grandes rasgos en el conjunto total de tonadas en el *modo de mi* y está relacionado, cuando no literalmente, con el *arquetipo* melódico que representa el perfil del *grupo 6* de Torner.

El caso apuntado de alteración conjunta ascendente del II grado acompañando al III se encuentra muy presente en las recopilaciones de música tradicional españolas. En el cancionero riojano lo hayamos en canciones de cuna como la siguiente:

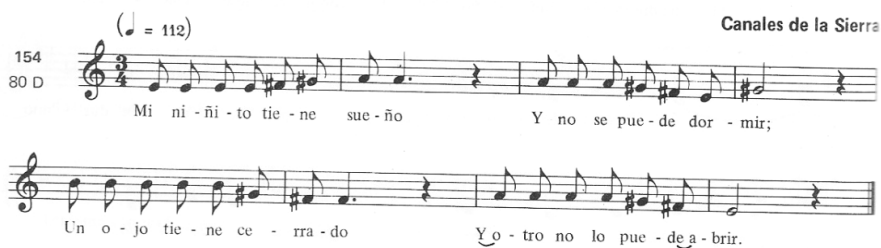
(♩ = 112) Canales de la Sierra

153
80 B

Mi ni - ñi - to tie - ne sue - ño, No tie - ne ca - ma nin - gu - na.
San Jo - sé, que es car - pin - te - ro, Di - ce que le va a hacer u - na.

Obsérvese el arranque mayor tetracordal fruto de la elevación del II y III grados, y el descenso natural en la *cadencia frigia* que es muy común en un número apreciable de tonadas de las recopilaciones de toda la geografía española, pero siempre por detrás de la aparición exclusiva del III grado elevado, como en el primer ejemplo, el más abundante. Es digno de mencionar el movimiento melódico general de esta última tonada que, a excepción del inicio, corresponde a una progresión melódica que comprende las frases segunda a última, con reposos en el III grado alterado, II y I respectivamente. Estos procesos de construcción melódica pueden estar íntimamente relacionados con el uso, o al menos la influencia, de instrumentos armónicos por la manifiesta tendencia a repetir un modelo como consecuencia de la adaptación a un esquema.

Veamos ahora la siguiente tonada:



No se trata de un *modo de mi*, pero se puede apreciar con claridad la proximidad con respecto al ejemplo anterior. Estos casos plantean una cuestión: ¿Es originalmente un *modo de mi* que ha evolucionado al modo mayor? ¿O por el contrario se trata de un tipo de entonación que convive con dicho modo? De esta cuestión hablaremos en adelante en ejemplos de otros cancioneros que son contemplados como procesos de evolución desde unos modelos tonales a otros. Es interesante a este respecto que el modelo melódico que hemos presentado con el primer ejemplo, es decir de salto inicial I–IV con peso estructural en ese IV grado, pone de relieve la importancia del tetracordo en la construcción melódica, muy abundante no sólo en el citado *modo de mi*, sino en una parte importante del repertorio tradicional, pudiendo decirse que existe un modelo de perfil melódico común pero de entonaciones diferentes, sobre todo en los finales de dicho tetracordo. Puede verse del tipo frigio, mayor, menor e incluso con segunda aumentada (muy escaso):



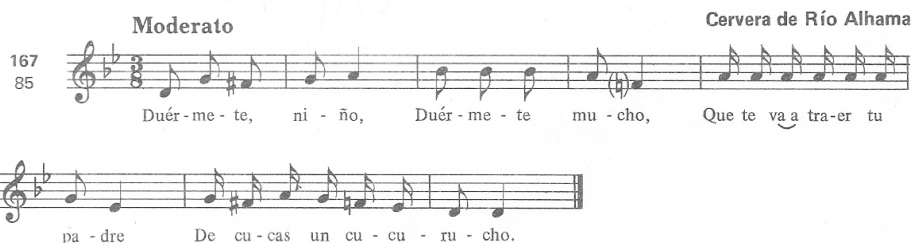
Determinar si de estos modelos de entonación hay algunos anteriores al resto, o si se pasa de unos a otros desde un punto de vista cronológico es algo realmente arriesgado, aunque podamos observar ejemplos que así parecen indicarlo. Un escollo que encontramos es que son más bien escasas las obras de recopilación que permitan la observación de procesos evolutivos, bien porque están asociados en muchos casos con entonaciones ambiguas o no temperadas, que recogen pocos cancioneros; o bien con las variantes melódicas, cuando la mayoría de los cancioneros no recogen todas, algo que sería necesario para abordar el tema con absoluto rigor. Esto último está relacionado con los procesos de preselección del material recopilado para la edición del mismo, en unos sin más explicación y en otros bajo la imposición de recursos limitados.

Volviendo a los cuatro modelos de cadencias en el tetracordo final atrás expuesto, hemos mencionado la escasa presencia del tercer caso, aquel que lleva la segunda aumentada. En el presente cancionero se halla un único ejemplo:



Posee también el tipo de arranque I–IV y la alteración en el III grado. El intervalo de segunda aumentada descendente aparece en las dos llegadas finales al I grado. El II grado se halla entre corchetes, pero al no hallar en la obra criterios de edición musical se plantea la duda de si esa nota es un intervalo ambiguo, una variante (que unas veces es bemol y otras natural), o simplemente es una alteración de precaución. Tomándolo como segunda aumentada se produce, al igual que el ejemplo del cancionero de Mur, al

descender desde el III grado elevado al II. De los ejemplos observados en otros trabajos este comportamiento es muy frecuente, pero también los hay de movimiento ascendente y en otros modelos de entonación aparte del *modo de mi*. Normalmente este tipo de intervalos es poco habitual, posiblemente evitados dada la dificultad que entraña su entonación en movimientos descendentes en los que el III grado es transformado en natural, como en el ejemplo riojano siguiente:



El movimiento melódico y de alteraciones (II grado) del penúltimo compás del ejemplo es algo muy presente en todas las recopilaciones de música tradicional española.

El siguiente caso es el único del *modo de mi* de este cancionero cuyo modelo de entonación es diatónico:



También se encuentran el eje I-IV, muy claro en el típico modelo inicial y esquemas melódicos repetidos a modo de progresión. Hay una alta presencia de este tipo de recursos en las tonadas del *modo de mi* en esta obra, que junto a la alta incidencia de lo tonal mayor o menor con el tipo de recursos melódicos propios de la música de autor o de domino armónico y una escasa presencia de modelos de entonación modales, hace pensar en la influencia de instrumentos armónicos de las de agrupaciones instrumentales rondalleras o alguno de sus instrumentos integrantes, fundamentalmente guitarras. Se puede leer en el apartado de Crivillé *Clasificación musical*¹², la constante cita al uso de estos instrumentos en los breves comentarios que acompañan a la ordenación del material musical. Así, en la sección I, en el grupo 1, dice: “Los números 3-6 (los números 4 y 6 eran acompañados con zambombas, almireces, coberteras, castañuelas, cucharas, guitarras y guitarrones.”¹³ Y en el grupo 2 encontramos: “Los números 15-21 (el nº 21 se acompañaba con guitarras, bandurrias y almireces).” También apoya la transformación del repertorio el análisis de los textos literarios, que se puede extraer de la aportación realizada por Romeu Figueras en el epígrafe de la introducción *Sobre los textos del cancionero y su clasificación*¹⁴, donde se hace constante referencia a la

¹² GIL GARCÍA, Bonifacio: Op. cit., pág. 11.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, pág. 21.

“deleznada deformación actual” de los textos literarios o la “innegable decadencia”. En el caso concreto de los romances dice:

Los especímenes recogidos son importantes por su número y la extensión de los poemas, en general bastante completos; lo cual no supone una valoración cualitativa de las versiones recogidas, pues éstas por lo común están afectadas de vulgarismos y se nos presentan bastante deturpadas, con frecuentes cambios de asonancia.¹⁵

Aunque no demostrable con los datos ofrecidos por las recopilaciones, se observa una presencia de repertorios más arcaicos según es menor la de de instrumentos armónicos; y al contrario, en zonas donde se usan habitualmente, o hay testimonios de ello en las recopilaciones, unos repertorios musicales asociados a éstos, como jotas de tipo aragonés, seguidillas y boleros, entre otras especies.

¹⁵ GIL GARCÍA, Bonifacio: Op. cit., pág. 22.

2.4. Castilla La Mancha

En esta región tan amplia son pocas las obras de recopilación publicadas. Según Emilio Rey hay una veintena de obras que se reparten en total algo más de 3000 melodías recogidas¹, cifra escasa dada la amplitud del territorio que engloba si la comparamos con otras regiones; además, la mayoría de estas recopilaciones posee un carácter divulgativo y son muy modestas en cuanto al material recogido. Algunas provincias quedan escasamente estudiadas como es el caso de Albacete, que sólo posee un trabajo sobre el romancero que recoge únicamente 35 ejemplos² y un cancionero de carácter general que presenta poco más de 100 documentos musicales³. Toledo sólo tiene publicadas obras sobre géneros específicos⁴, aparte de un cancionero general únicamente con 130 documentos musicales⁵. Ciudad Real, poseen pocos trabajos exclusivos y se centran en un género o comarca⁶, quedando comprendida en el *Cancionero musical popular manchego* de Pedro Echevarría Bravo⁷, más ambicioso territorialmente, pero de más limitada representatividad. Cuenca posee únicamente el *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*, de José Torralba⁸ y Guadalajara, aparte de unas pocas obras de carácter local⁹, el *Cancionero popular tradicional de Guadalajara* de María Asunción Lizarazu de Mesa¹⁰, la obra de mayor amplitud documental de toda la región. Hemos seleccionado estos tres últimos cancioneros citados para el presente análisis, tanto por la cantidad documental, como por recoger todo tipo de géneros, sumando algo más de la mitad del total recopilado en esta región. Sin embargo, en estas obras se observan muy distintos planteamientos de base, que influyen de alguna manera en la información que proveen e impiden la comparación de datos en ciertos aspectos; no sólo por la amplitud del territorio en relación con la escasez de obras de envergadura y las diferencias cronológicas entre éstas, sino también por sus diferencias geográfico-culturales entre las zonas castellanas y manchegas, reflejadas en los repertorios y su estado, se debe de tomar con mucha precaución la extracción de conclusiones de conjunto para toda la región.

¹ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., págs. 98 y 100.

² los *Romances de la tradición oral: una recogida de romances en la provincia de Albacete*, obra de Agustín Tomás Ferrer-Sanjuán (1993).

³ El *Cancionero de la provincia de Albacete* de María del Carmen Ibáñez Ibáñez (1967).

⁴ Como el *Cancionero musical infantil de Toledo*, de Manuel Fernández y González de Mendoza (1992), y el *Folklore navideño en los Navalucillos*, de Ricardo López Serrano (1999).

⁵ *Folklore toledano: canciones y danzas*, de María Nieves Beltrán Miñana (1982).

⁶ Destacan los trabajos sobre el romancero de Sara Anaya Fernández y Jerónimo Anaya Flores (1986, 1997, 1999) que en total recogen poco más de un centenar de documentos musicales. También, la obra de Antonio Vallejo Cisneros (1990), *Música y tradiciones populares [de Miguelturra, Ciudad Real]*, con 166 documentos musicales.

⁷ ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, CISC, 1951

⁸ TORRALBA, José: *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 1982.

⁹ Como el *Cancionero popular serrano (de Valverde de los Arroyos)*, de Emilio Robledo y José Fernando Benito (1980), o las *Canciones de la Alcarria*, de Edmundo Cabellos Llorente (1994).

¹⁰ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial, Caja de Guadalajara, 1995, 3 vols.

El Cancionero musical popular manchego de Pedro Echevarría

El cancionero manchego de Pedro Echevarría fue editado en 1951. No se indican las fechas de realización de los trabajos de campo, siendo el siguiente comentario del autor, el único y suficientemente elocuente:

Todas las privaciones, sacrificios, incomprensiones y penalidades sufridas durante quince años consecutivos, para llevar a efecto mis propósitos, se han visto compensadas largamente (...)¹¹

Esta circunstancia, que no es excepcional, impide también poder extraer conclusiones generales sobre aspectos cronológicos.

Comprende un total de 300 documentos musicales recogidos en las provincias de Ciudad Real, Toledo, Cuenca, Albacete y algunas comarcas de la llamada Andalucía manchega (Jaén). Realizado bajo los auspicios del CSIC, incluye un prólogo de José Subirá y un estudio realizado por el autor, del que destaca la información sobre coreografías de bailes y danzas, junto con tópicos y afirmaciones aventuradas dentro de un estilo literario muy de la época. Por ejemplo, hablando de las seguidillas manchegas afirma:

Tampoco concuerdan los historiadores musicales sobre si su origen es puramente indígena o, por el contrario, son producto de la influencia morisca, como resultado de las invasiones que padeció la Mancha, según nos hemos referido anteriormente.¹²

El contenido musical del cancionero se articula de la siguiente manera:

- *Grupo I: Bailes.* 59 documentos musicales
- *Grupo II: Danzas.* 7 documentos musicales.
- *Grupo III: Romancero.* 30 documentos musicales.
- *Grupo IV: Canciones de cuna e infantiles.* 70 documentos musicales.
- *Grupo V: Canciones de ronda y de quintos.* 21 documentos musicales.
- *Grupo VI: Villancicos ("Aguilanderos") y mayos.* 50 documentos musicales.
- *Grupo VII: Canciones de laboreo.* 30 documentos musicales.
- *Grupo VIII: Cánticos religiosos.* 24 documentos musicales.
- *Grupo IX: Canciones de varias clases.* 8 documentos musicales.

El método de organización de los documentos no corresponde al sistema de los ciclos anual y vital, aunque diversas secciones sea coincidentes con aquel, la presente ordenación por géneros no está por ello exenta de dificultades, pues existe una *polifuncionalidad* de las tonadas, que de tal manera pueden circular dentro de unos grupos u otros, sobre todo si la tipología establecida en ellos está asociada a la funcionalidad. Por ejemplo, en el grupo de villancicos se hallan ejemplos de diversos tipos, como rondeños, romancescos, de asuntos milagrosos o devotos, de asuntos amorosos, o como los del *reloj* y los *números* (de tipo enumerativo o acumulativo) y más aún, los hay de claro contenido religioso, formando parte de actos festivos, como es el caso de la fiesta pastoril de Villacañas (Toledo) durante la misa de gallo, cuestión que dificulta la comparación por géneros de diferentes repertorios.

En relación con las cantidades recogidas no podemos hablar de representatividad para una región tan amplia de la que sólo aparecen recogidos unos pocos documentos

¹¹ ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: Op. cit., pág. 28.

¹² Ibidem, pág. 42

musicales, como se puede ver en algunos de los grupos establecidos. Esto es parte de una de las mayores problemáticas a las que se enfrenta el cancionero musical como “reflejo fiel” de una tradición oral: la selección de los documentos que lo integran. En el presente trabajo el autor hace un único comentario sobre este aspecto:

De esas 2.500 canciones populares recopiladas, he seleccionado para la formación del presente cancionero 500, pero ante las exigencias que la vida diaria nos plantea y la carestía del papel, unido a las dificultades de impresión para una obra de esta naturaleza, me he visto obligado a *fortiori*, a disminuir esa cifra y dejarla en 300 canciones de que consta este cancionero. Las canciones restantes de esas 2.500 pertenecen al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que las premió (menos cien, que corresponden a la Delegación Nacional de la Sección Femenina), cuyo Instituto de Musicología, las incorporará, en todo o en parte y forma que convenga, al *Cancionero popular español*, que ya está editando.¹³

El autor no presenta en ningún momento criterios de selección de los documentos que figuran finalmente en el cancionero, sobre todo al pasar de una cifra inicial de 2.500, hasta la definitiva de 300.

La mayoría del contenido tonal de este cancionero se circunscribe a los modos mayor y menor modernos y tan sólo unos pocos casos que planteen la pervivencia de escalas o modos diferentes a éstos, de tal manera que en aproximadamente entre 13% o 15% del total (algo menos de medio centenar de ejemplos) se encuentran estas sonoridades, de las cuales más de la mitad corresponderían al *modo de mi*. Pero debemos advertir que esta observación general sobre el predominio de sonoridades en las que subyacen estructuras armónicas tonales no excluye la existencia otras que poseen combinaciones de varias escalas. Un caso muy presente en la tradición oral española, a modo de ejemplo de la dificultad que puede suponer la mera distinción entre los modos mayor y menor, es aquel que presenta ambas sonoridades mezcladas fruto de poseer en su escala un III grado variable. He aquí en ejemplo del cancionero manchego:

286

Los campanilleros

Allegretto. (Se canta antes del Rosario de la Aurora)

A-le-gri-a, Que ya vie-neel-di-a, Que ya va-a-so-man-do con sus ra-yos el sol A-le-Y la Vir-gen son-ri-e de-go-zo, Al ver el Ro-sa-rio y la pro-ce-sión; Y la pro-ce-sión, y la pro-ce-sión. Y la Vir-gen son-ri-e de-go-zo, Al ver el Ro-sa-rio y la pro-ce-sión.

En el inicio de la tonada (hasta la barra de repetición) se encuentra dicha combinación mayor-menor, con el arranque mayor y la llegada a la tónica menor por la alteración descendente del III grado, aunque se puede tomar como un modo mayor con inflexiones menores dado su inicio y sobre todo su final mayor. Se trata de un caso, como ya hemos dicho, muy presente en la tradición. Otros muchos son más difíciles de

¹³ ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: Op. cit., pág. 28.

catalogar que aquellos que se reducen a la alternancia de mayor y menor en partes diferenciadas de las tonadas, como es frecuente encontrar en villancicos (algunos muy populares), entre estrofas y estribillos.

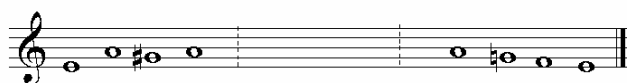
Otro caso de mezclas de sonoridades es el que se produce en la alternancia del *modo de mi* con la tonalidad moderna. En este cancionero hallamos algunos ejemplos del tipo fandango que pasaremos a comentar más adelante.

En relación con el *modo de mi*, son pocos los ejemplos en este cancionero, no llegando a la treintena del total de 300 documentos musicales, es decir, en torno a un 8%, superando al resto de ejemplos modales claros que apenas supondrían el 5%. Estos son los datos numéricos según las diferentes secciones de la obra:

- Romances: 6 casos. Tonadas 70, 71, 82, 84, 85, 90.
- Canciones de cuna: 6 casos. Tonadas 98, 99, 101, 102, 105, 106.
- Canciones infantiles: 3 casos. Tonadas 111, 127, 132.
- Villancicos: 2 casos. Tonadas 191, 204.
- Trabajo: 8 casos. Tonadas 247, 252, 262, 263, 264, 265, 266, 268.
- Religiosas: 1 caso. Tonada 280.

Habría que añadir aquellos en que se producen mezclas con sistemas tonales modernos, como es el caso del fandango, del que hay una decena de ejemplos. Por el contrario no hay ejemplos en los que se presencien estadios intermedios o *diatonismos en evolución*, como la alternancia de finales o llegadas a la tónica del *modo de mi* (*cadencia frigia*), con otros pertenecientes a la escala mayor o menor en su primer tetracordo y dentro de la misma tónica. Tampoco hay registradas sonoridades que correspondan a entonaciones ambiguas o no temperadas, sin indicación alguna que permita deducir algo en ese sentido (salvo el caso de notas recogidas entre corchetes, que podrían ser simplemente alteraciones de precaución), pues no existen criterios de edición musical en este cancionero.

Todos los casos hallados del *modo de mi* presentan características comunes, como es la aparición de alteraciones accidentales, es decir, ningún ejemplo diatónico en esta obra. La mayoría presenta además otras particularidades que se manifiestan en comportamientos melódicos de patrones similares, que son a su vez el mismo tipo predominante expuesto en los cancioneros de Huesca y la Rioja. En primer lugar, aquel grupo de tonadas cuyo inicio suele presentar la fórmula común de los grados I-IV- III#-IV y final en la *cadencia frigia* y relacionadas con el esquema del *grupo 6* de Torner, de forma literal en 7 ejemplos (70, 71, 96, 102, 111, 209 y 268) de las tonadas 26 tonadas. En otros 6, (85, 99, 127, 191, 252, 266) se encuentra este esquema de eje estructural I-IV grados, pero sin el perfil exacto del *grupo 6*, sino de diversas maneras de forma parcial, bien durante el curso de la tonada, o bien el arranque es directamente desde el IV u otro grado de la escala o posee el arranque I-IV pero con otros giros (cromáticos) durante el curso de la misma. El modelo de estos 12 ejemplos sumados, aproximadamente la mitad del total, forman un tipo común que no dudamos en calificar de *arquetipo* melódico, que se puede representar esquemáticamente de la siguiente manera:



Siendo el inicio y el final un modelo recurrente en torno al primer tetracordo de la escala con una parte central más variable, aunque lo representa el modelo de Torner, éste último presenta un ascenso hasta el VI grado que es sumamente frecuente pero no exclusivo, tanto por el dibujo melódico como por la altura a la que se llega, puede ser al

V, VII, VIII grado, u otros. Es predominante con respecto a otros posibles modelos que incluya el *modo de mi*. Presenta la alteración ascendente en el III grado, la más frecuente desde el inicio o en el curso de la tonada, habitualmente en el giro IV-III#-IV arriba mencionado, pero también en otros movimientos y giros como III#- I y el IV-III#-V-IV, aparte de pausas importantes o cadencias intermedias en ese mismo III grado alterado. Hay otros grados alterados acompañando al omnipresente III, como el II, bien en movimientos o giros junto al III, como el caso de arranques o subidas en tetracordo mayor del tipo I-II#-III#-IV, o del tipo de giro similar al III grado pero sobre el II en III-II#-III, en este último caso con el III grado natural. Además, se halla alterado el VI grado en 6 ejemplos, todos ellos acompañando la alteración ascendente del III, excepto uno en el que aparece sola.

El siguiente ejemplo puede ser una muestra del movimiento melódico más común (*arquetipo*) con su alteración en el III grado:

82

El serranito

Lento.

Es un modelo muy presente en todo tipo de repertorios tradicionales, pero de especial incidencia en romances y canciones de cuna, como es el caso del presente cancionero y del ejemplo, en el que se observa el eje estructural entre el I-IV grado y la alteración en el III grado.

Hay otros modelos en los que el desarrollo melódico es distinto, también muy presentes en el *modo de mi*, pero no tan abundantes como el citado *arquetipo*. Destaca el que presenta el perfil descendente desde la 8ª, (núms. 84, 101, 106, 247) con el esquema de ejes VIII- IV y/o V- I, aunque los movimientos del *arquetipo*, sobre todo el giro IV-III#-IV se hallan presentes, como en el ejemplo siguiente, en el que además aparece la alteración en el VI grado:

71

La pelegrinita (1ª Versión)

Moderato.

Tras la tendencia descendente desde la 8ª a la tónica, se produce al final el *arquetipo* melódico, con el III grado alterado en giro sobre el IV y natural en la caída hacia la

fundamental, que en este caso aparece entre corchetes, seguramente como alteración de precaución.

El único ejemplo que no presenta la alteración en el III grado, lleva alterado el VI grado en giro hacia el VII grado es el siguiente:

101 Duérmete, niño mío

Lento.

Es también de perfil melódico descendente desde la 8ª que, tras la cadencia en el V grado, lleva una progresión que marca los grados descendentes de la cadencia frigia (IV-III-II-I), tal vez síntoma de origen reciente al poder subyacer en ello una sucesión de acordes formados por la fundamental en dichos grados. Hemos observado que la cadencia en el V grado, que aparece con cierta frecuencia en el *modo de mi*, puede actuar como verdadera *cadencia frigia* transportada a ese V grado. En el ejemplo precedente no es quizá muy evidente, por no producirse de forma directa, pero en el siguiente se ve con claridad:

84 El pobre criado

Lento.

En este caso el eje estructural central recae sobre el V grado en vez de en el IV. En otros trabajos también hemos observado un caso, que comentaremos en su momento, en el que se podría hablar de “modulación” dentro del *modo de mi* pues se produce un cambio de altura con su correspondiente *cadencia frigia* tras una primera en el tono inicial.

Un último comportamiento que se repite en el *modo de mi* es el que presenta el eje estructural en los grados I-III-V, estando en su mayoría el III grado elevado (núms. 98, 105, 132, 191, 263); aunque puede presentarse en combinación con el eje I-IV grados (núms. 98, 105), sobre todo en la segunda mitad de las tonadas y en torno a las cadencias finales. La combinación de estos tres modelos es habitual, como el descendente desde la octava con el *arquetipo* (núm. 71) o con el de eje en el V grado del ejemplo anterior, y otras, cuyo resultado es un sinfín de formas que ponen de manifiesto la dificultad de diferenciación entre unos y otros, aunque en muchos casos el esquema se mantiene de forma inequívoca en un único modelo o predomina claramente.

Atendiendo a la interválica máxima de estas tonadas se observa que, tras el recinto de sexta, el más abundante con 11 ejemplos, hay 5 casos con ámbitos superiores a la octava, mientras que sólo 2 de quinta y tres de séptima y de octava. Tomando como eje medio la sexta, el intervalo más frecuente, queda casi equilibrada la cantidad de los

casos que definimos de ámbito amplio, superiores a la sexta, y los de ámbito reducido, hasta la sexta incluida.

De los grados en que se producen las cadencias o reposo intermedios, aparte de ese V grado que aparece con relativa abundancia, se encuentra la llegada a la fundamental, aunque hay en este cancionero casos en el IV, III y VII grados, e incluso el ya citado caso del III grado alterado ascendentemente, pero son más abundantes los reposos en el I seguidos del V grado. Sobre los finales, aunque el más abundante es el esquema que hemos denominado *cadencia frigia* o el modelo del tetracordo descendente, no aparece de forma literal más que en unos pocos ejemplos (núms. 70, 111, 127), mientras que lo habitual es que aparezca con bordaduras y giros melódicos ante la llegada a la fundamental, normalmente por encima de ésta (núms. 71, 82, 84, 92, 106, 132, 209, 252), y por debajo, con el VII grado (264, 265), o ambas (105, 191, 262, 263, 266). También se encuentra el caso en el que, tras una llegada a la fundamental antes de la propia cadencia, ésta se produce con eje en ese I grado con giros, superior (sobre el III grado) e inferior (sobre el VI grado). Por último, hay dos ejemplos, frecuentes también en las recopilaciones, cuya cadencia consiste en un salto final, normalmente IV-III(#)-I (96, 102) que en no pocas ocasiones da cierta indefinición tonal con respecto a una cadencia en el tetracordo mayor, si no ha aparecido previamente en II grado que falta en el final.

Dentro de los documentos del modo de *mi* hay un número apreciable de tonadas dentro del grupo de trabajo, concretamente 8 del total de 30 que recoge la obra. La mayoría, salvo 2 casos, presentan características comunes que las diferencian del resto de ejemplos. En general, un desarrollo melódico específico, común a un estilo de tonadas de trabajo no muy abundante en los cancioneros que posee las siguientes particularidades: Ámbito relativamente estrecho, presencia de alteraciones, ritmo libre y un desarrollo marcado por inicios en cuerda recitativa o movimientos más amplios, pero siempre en estilo silábico para finalizar en más o menos largos melismas, tras los cuales se produce una pausa larga, para posteriormente repetir el mismo proceso en cada verso del texto. Son tonadas de labores como aradas o siegas, pudiéndose observar que en las pausas se ejecutan interjecciones, normalmente a modo de palabras o frases habladas en tono elevado, cuya función principal es de ayuda al manejo de los animales de tiro en esas labores. Se trata, junto con el arrullo típico de algunas de las tonadas de cuna, de características en la estructura musical debidas a la especialización en una función determinada. El siguiente ejemplo sirve para mostrar todas estas características comunes de este conjunto de cantos de trabajo:

262 No soy gañan y me atrevo

Ad libitum.

(Largo intermedio) ¡Caronela!

No soy ga - ñan y me - tre - vo.

(Largo intermedio.)

Ae - char u - na par - ti - ción,

(Largo estribillo) ¡Librea!

En u - na "güe - na" mu - cha - cha,

(Largo intermedio.)

Y sa - lir a car - ta - bón,

No soy ga - ñan y me - tre - vo.

Los inicios actúan en torno al frecuente eje en el IV grado, presentando además la alteración ascendente en el III grado. Las cadencias intermedias se producen alternando una en el III grado natural con el típico final en *cadencia frigia* en cada dístico. Es interesante destacar la manera en que se produce en el III grado una pausa abierta, no conclusiva y de sentido tensivo, mientras que la que completa el dístico es cerrada, conclusiva y de reposo, que es además reiterada al final en un quinto verso suelto. Este es un modelo de estructura que se repite constantemente en la música tradicional española en todo tipo de entonaciones o escalas y géneros, incluido el *modo de mi*, es decir, un modelo binario, relacionado con el carácter enunciativo-conclusivo fruto de la abundante estructura en dísticos preferentemente octosílabos. En los 6 ejemplos de esta recopilación, tres llevan esta estructura, dos alternando pausas en el ya mencionado III grado y uno que sustituye este grado por el VII como pausa intermedia abierta o tensiva. De los restantes, uno es de tipo exclusivamente cerrado con toda pausa en el I grado, también muy abundante en la tradición oral; y otros dos que no se corresponden a este sentido binario, con las cadencias en los siguientes grados: I, IV, I, III, I, y I, III, I, III, I, de movimiento binario pero inverso de manera que el quinto verso es el que completa el conjunto cerrado al I grado, como en el siguiente ejemplo:

263 Me han dicho que tienes

Ad libitum.

A diferencia de las de eje I-IV, esta tonada presenta un eje estructural III#-V (o I-III#-V), frecuente en tonadas de trabajo (aquí sólo el presente ejemplo), que también puede encontrarse en cualquier género. Es un modelo estructural bastante habitual que en algunas recopilaciones se halla en igual cantidad o incluso superior al predominante de eje I-IV del *arquetipo*, con el perfil del *grupo 6* de Torner. En las cadencias, que se producen en el III y IV grados, aparece el grado anterior alterado (II y III respectivamente) como verdadera sensible, mientras que las cadencias a la fundamental son de dos tipos: La última, que es del tipo de la *cadencia frigia* con bordadura inferior final con el VII grado; mientras que las otras dos son las del tipo de salto final del III al I grado, en una fórmula bastante frecuente en el *modo de mi*, que consiste en eludir el II grado que ha sido expuesto con anterioridad:



Es posible que así se evite la aparición de intervalos como la segunda aumentada entre el III grado elevado y el II¹⁴, pero como ya hemos indicado, no compartimos en términos generales el desarrollo evolutivo expuesto por Crivillé.

Con relación al II grado es reseñable su función de verdadera sensible modal (o nota de atracción) de tipo descendente, que al no resolver hasta el final permite una variedad muy interesante de la *cadencia frigia* directa, de modo muy similar a las que en innumerables ejemplos se producen en las escalas mayor y menor modernas, reservando la resolución de la sensible en la tónica para el final. Además, por la presencia del III grado elevado en el final, se evita de forma directa la segunda aumentada, que se produciría entre este III y II grados. No sabemos si es un recurso para evitar de forma directa¹⁵ ese intervalo siempre difícil, o por el contrario es simplemente una forma de dar variedad a la *cadencia frigia*. Esta cadencia que elude el II grado, que es abundante y veremos otros ejemplos en combinaciones melódicas diversas, pero con el esquema básico reflejado atrás.

Hay un último caso, perteneciente al grupo de tonadas de trabajo, que presenta en su cadencia final la peculiaridad de sensibilizar el VII grado con alteración ascendente. Es posible que se trate de un caso de proceso evolutivo hacia la tonalización aunque no se haya recogido como un caso específico,¹⁶ o simplemente sea un adorno en el giro sobre la fundamental alterando el VII grado. Este es el fragmento final de la tonada, la número 268, donde aparece (lleva el *si bemol* en armadura)



No es un ejemplo aislado, pues se observan otros que veremos más adelante al tratar otros cancioneros y se dan también en tonadas de trabajo junto a otros géneros. En cualquier caso se trata de algo puntual que aparece en unos pocos documentos.

Por último, del modelo del *fandango*, del que se hallan una decena de documentos repartidos en el grupo I (bailes) entre *fandangos* y *rondeñas*, presentan una combinación de inicio y final instrumental (variación) en *modo de mi*, mientras que las coplas cantadas llevan el esquema armónico tonal de acordes normalmente en el modo mayor, como ya vimos en el ejemplo oscense. Este es uno de los ejemplos:

¹⁴ En relación con esto último Crivillé apunta: "El evitar la segunda aumentada por medio de salto descendente de tercera entre el tercer grado cromatizado y la final es un artilugio del que han hecho uso y abuso nuestras melodías populares." CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española*. 7. *El folklore musical*, pág. 319.

¹⁵ Decimos "de forma directa" porque la segunda aumentada se produce, aunque de forma indirecta, de manera que la entonación es mucho más sencilla con los dos movimientos de tercera mayor.

¹⁶ Quien ha sistematizado más ampliamente toda la tipología de casos, Miguel Manzano, no recoge este ejemplo más que como un proceso final en el que previamente se estabilizan el II, III y VI grados hacia los modos mayor o menor: "En su proceso evolutivo el *modo de mi* suele seguir dos itinerarios diferentes. El más frecuente es su transformación en un sistema de sonoridad menor sobre la misma nota, por estabilización, un semitono hacia arriba (*fa* sostenido), de la entonación del II grado. El final de ese proceso es a menudo un a tonalización completa, o hacia el tono menor, al sensibilizarse la subtónica, o hacia la tonalidad mayor, al hacerse también estable la cromatización de los grados III y VI." MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 173.

Fandangos

31 ¿Cómo quieres que te quiera?

Allegretto.
(Rondalla)

COPLA - (Más despacio)

¿Cá - mo quie - res que te quie - ra?

¿Cá - mo quie - res que te quie - ra?

Si siem - pre mees - tás pe - gan - do

Cá - mo si mi cuer - po fue - ra

He - cho de pie - dra y de már - mol

(Rondalla)

¿Cá mo. quie res que te quie ra?

Los fragmentos melódicos instrumentales (inicio y final) poseen características ya presenciadas en otros ejemplos puramente vocales: el modelo descendente desde la octava con peso central en el IV y V grados, ahora con una progresión descendente hasta la fundamental basada en un modelo breve en forma de adorno muy común. Posteriormente presenta arranques en el tetracordo mayor (II y III grados elevados), además de los típicos giros sobre el IV grado mediante el III grado elevado y de un giro sobre el VII con el VI grado elevado y luego aparecer el VII grado alterado ascendentemente a modo de sensible, como en el anterior ejemplo al final del canto de trabajo. Todo este desarrollo melódico tiene una base armónica en el acorde de *mi* mayor, y por ello no es extraño ver que los movimientos más naturales sean de ascenso mayor desde la fundamental, pero se tienen que anular toda alteración en el descenso para poder realizar la consabida *cadencia frigia*. Hay muy numerosos ejemplos de este tipo de melodías cromatizadas en los inicios instrumentales con acompañamientos

armónicos pero ningún caso de tipos únicamente diatónicos, que chocarían totalmente con la base armónica a no ser que fuera menor. Es muy posible que el uso de determinados movimientos melódicos cromatizados esté relacionado con el empleo de la base armónica, como el VII grado, elevado a sensible, del compás 13 del ejemplo, o el *fa* sostenido del compás 32 en la melodía vocal.

En el resto de ejemplos del tipo fandango de este cancionero los comportamientos melódicos son similares, con las alteraciones combinadas predominantes del II y III grados.

En relación a la secuencia armónica del acompañamiento de la parte vocal, aunque no se encuentren recogidos los acordes en la transcripción, se adaptan a la fórmula cadencial básica tonal en la altura del VI grado, es decir, *do* mayor, con los acordes alternos de tónica, subdominante y dominante, como es el modelo por antonomasia del fandango. En otras obras de recopilación se dan otras combinaciones en la naturaleza tonal del conjunto de los fandangos, como aquellos de combinación del *modo de mi* con el modo menor o los que ha desaparecido todo rastro de *modalidad* y resulta tonal completamente.

Lo observado en el contenido musical esta recopilación, con un claro predominio de sistemas melódicos basados en la tonalidad mayor y menor moderna, puede estar directamente relacionado con la presencia de instrumentos armónicos, puesto que hay varias referencias sobre el uso de rondallas y guitarras en diferentes prácticas musicales. Por ejemplo, al hablar de las canciones epitalámicas, Pedro Echevarría apunta:

Celebrada la ceremonia nupcial, se dirigen todos en compañía del señor cura a casa de la novia, donde se sirve a los invitados un *güen zurra*...Seguidamente, empieza el bailoteo, con instrumentos de cuerda y púa (...) ¹⁷

El Cancionero popular de la provincia de Cuenca de José Torralba

El *Cancionero popular de la provincia de Cuenca* de José Torralba se podría incluir dentro de un grupo de obras cuya finalidad principal es pedagógica y divulgativa, con un contenido extramusical de pretensiones científicas pero de resultados más bien limitados en ese sentido. Son varios los defectos importantes, como la ausencia de dato alguno sobre los informantes y las fechas de elaboración de las encuestas. Podríamos decir que pertenecería al grupo de naturaleza pedagógica o divulgativa, aunque no manifiesta, lo es en cuanto a procedimientos empleados. En la introducción figura el siguiente párrafo de sobra aclarativo:

La recolección de materiales fue conseguida directamente y a través de la Cátedra de Música de la Escuela Universitaria del Profesorado de Educación General Básica “Fray Luis de León” de Cuenca.

Alumnos de dicha escuela, con la debida orientación previa, recogieron en grabaciones magnetofónicas la música de sus respectivas localidades.

A las ventajas de orden práctico obtenidas por este procedimiento, como la de reunir simultáneamente gran número de canciones, se sumaba otra de carácter didáctico, consistente en interesar a los futuros profesores de Educación General Básica por esta labor que podrán realizar posteriormente en el lugar donde ejerzan su profesión. ¹⁸

Este método posee escaso rigor, no por el hecho de ser realizado por alumnos, que por otro lado tienen la ventaja de realizar sus grabaciones en sus entornos familiares sin

¹⁷ ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: Op. cit., pág. 119.

¹⁸ TORRALBA, José: Op. cit., pág. 9.

el recelo que supone, cuando menos inicialmente, la presencia de extraños, sino por el hecho de no realizarse de manera sistemática, dependiendo del azar que suponen las localidades de origen de los alumnos participantes (que presumiblemente son muchas veces los núcleos de población de crecimiento más activo). Sería necesario plasmar en detalle todo lo relativo a la metodología empleada, como objetivos, áreas de trabajo, problemas, etc., y un mínimo de información sobre la fuente, como los datos básicos sobre los informantes, a los que el añadir tan sólo preguntas tales como ¿Dónde y de quién aprendió la tonada? proporcionan una información insustituible. Por otra parte, es una lástima que a la ventaja de “reunir simultáneamente” muchas canciones no se vea acompañada de la indicación de las fechas, aunque aproximadas, de tales trabajos.

Otra cuestión vital, porque afecta directamente al contenido musical y pocas veces es resuelta de manera satisfactoria, es la relativa a los criterios de selección del material musical. Este trabajo no es una excepción:

Del millar largo de piezas recogidas por los procedimientos descritos se han seleccionado 554.

El criterio general adoptado para dicha selección ha consistido en la exigencia de un mínimo de interés musical y literario y sobre todo, como se indica anteriormente, la autenticidad popular de su carácter.¹⁹

Este cancionero posee una clasificación de especies según los ciclos anuales y según el método de Schneider en una ordenación de fórmulas melódicas y rítmicas. En los comentarios a cada género hay un predominio de la repetición de tópicos, más que nuevas aportaciones basadas en el contenido musical específico de la obra. Sin embargo, presenta la novedad de incluir un epígrafe dedicado al estudio de las características musicales de mayos y jotas en la provincia, pero la ordenación de las melodías por tipos según las cadencias y la comparación y distribución geográfica de las mismas resulta incompleta al no contemplar la información contextual, quedándose en una mera estadística de cadencias y de ritmos. El autor presenta también un cuadro de tonalidades en los géneros de trabajo, villancicos y jotas, pero que no plasma ni con mucho la riqueza y variedad presente, pues se reduce a contemplar los siguientes tipos:

- *Modo mayor*
- *Modo menor*
- *Modulantes*
- *Cadencia final en la dominante*

Se basa exclusivamente en la contemplación de la sustancia de la música tonal mayor y menor moderna. Significativo es que figure como último grupo (*cadencia final en la dominante*) el de las canciones de trabajo, del que el autor indica lo siguiente: “Característica común a estas canciones es el predominio de la línea melódica sobre el elemento rítmico, línea melódica muy sencilla en cuanto a su estructura pero que frecuentemente se presenta enriquecida con profusión de melismas y cromatismos finalizando en cadencias en la “dominante” (o “tónica” de la denominada “escala andaluza” por Torner).”²⁰

Sin embargo reconoce la existencia de otras tonalidades, como se desprende del texto al hablar de las canciones infantiles y de mocedad: “Desde el punto de vista musical destacan por su “sabor popular” los números 292 (...), de gran sencillez

¹⁹ TORRALBA, José: Op. cit., pág. 9.

²⁰ Ibidem., pág. 18.

melódica y rasgos que sugieren un remoto origen como es el carácter modal de algunas de ellas (...)”²¹

En este cancionero se puede constatar una presencia significativa de tonadas que presentan escalas que no corresponden a los modelos mayores y menores tonales. Aproximadamente cerca de una treintena de casos presentarían escalas correspondientes a los modelos diatónicos de fundamental en *la* y *sol* (*modos de la* y *sol* de Manzano), y unos pocos que presentan otras escalas (como el *modo de re* de Manzano) o bien amalgama de varias. A estos se suman cerca de 40 casos pertenecientes al *modo de mi*, que suponen algo menos de un 7% del total. Pero, además, se observan también un buen número de ejemplos cuyo ámbito melódico no supera una quinta (y a veces una sexta) que no es posible incluirlos en los modelos existentes de escalas heptáfonas, y algún caso ambiguo con presencia de rasgos tonales y modales simultáneamente. Estas cifras, desde el punto de vista cuantitativo, son significativas, pero, como del millar de documentos recogidos se ha realizado una criba de la mitad, presumiblemente se ha premiado para tal el posible abolengo y arcaísmo, y no a la inversa, que resultaría igualmente irreal pero también interesante como fuente de información.

El siguiente caso corresponde tonalmente a la escala diatónica de *sol* o *sol modal*

CANCIONES DE MAYO Y DE RONDA
CAÑETE

164 $\text{♩} = 72$

Ven-ta - ni-lla y si no tie-nes ven - ta-na a la
puer-ta vi-da mí-a a - so-ma-té ae sa ven - ta-na
e-sa que re-jas no tie-ne y ha-bla-re - mos dos pa-
la-bras mien-tras que la vie-ja duer-me.

En los compase 8 y penúltimo se puede observar el giro típicamente modal del VII grado como subtónica sobre la fundamental. Por otra parte, el compás 4 y 20 poseen el salto I-IV, muy abundante en los ejemplos del *modo de mi*; y en los compases 6 y 22, dos cadencias claras del tipo *frigio* propias del *modo de mi*, pero, no exclusivas de éste. En relación con esta última cuestión presentamos el siguiente ejemplo, como otro caso en el que habitualmente aparece la *cadencia frigia* en un modelo de entonación que habitualmente comprende una quinta disminuida (si-fa), de escasísima presencia en la tradición, al que Manzano da una entidad propia denominándolo *modo de si* (ver en el capítulo correspondiente de la primera parte). En este caso no es literal, pues alterna el V grado natural y alterado, resultando una combinación interesante que hemos podido constatar en otros cancioneros.

²¹ TORRALBA, José: Op. cit., pág. 19.



La cadencia del tipo *frigio* que se produce repetidas veces (con alternancia en otra, sobre el II grado). La duda que se plantea aquí es si el citado *modo de si* es una sonoridad propia o es residual del *modo de mi* con el V grado alterado descendientemente, es decir “contaminada” por este último. Una observación que resulta pertinente es que a la hora de entonar este ejemplo parece más sencillo con el V grado rebajado, en el movimiento ascendente de grados, que con el V grado natural del *modo de mi*, por la presencia del tritono ascendente desde el II grado al V (4 sonidos a distancia de tono), aunque, no de forma directa, sino eludida por medio del salto de tercera mayor o menor ascendente (III-V) según un caso u otro. Ahora bien, la alternancia del V grado natural y rebajado, aunque no imposible, resulta ciertamente extraña y hace pensar en entonaciones ambiguas, que no aparecen registradas en ningún documento de este cancionero. Este el siguiente y único comentario del autor a este respecto en la introducción del cancionero:

Naturalmente la transcripción adolece de las limitaciones de la grafía musical convencional. Distancias superiores o inferiores al semitono (no muy frecuentes en nuestra música), efectos expresivos de timbre o de ritmo que se dan en toda música popular, escapan siempre a su representación gráfica.²²

Del *modo de mi* hemos contabilizado 36 documentos, algunos de los cuales presentan dudas fundamentalmente por su cercanía al modo mayor con final en el III grado. Según los géneros estas son las cantidades observadas:

- Navidad. 3 casos (núms. 5,10,51)
- Rondas y mayos. 10 casos (147, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 185, 186)
- Trabajo. 8 casos (260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267)
- Infantiles y mocedad. 7 casos (294, 295, 296, 297, 313, 337, 342)
- Romances y canciones de relación. 5 casos (455, 459, 497, 505, 512)
- Varias. 4 casos (518, 519, 553, 555, 556)

La cantidad no es muy elevada, pues del total de 556 documentos corresponde sólo a algo más del 7% del total. Además estas cifras no se pueden tomar tal cual de manera absoluta, pues habría que distinguir si corresponden a distintas versiones o se incluyen también las variantes, cuestión que no se referencia en la obra y como de hecho sucede por ejemplo en las tonadas de trabajo, donde varios documentos son variantes de una misma tonada.

²² TORRALBA, José: Op. cit., pág. 9. Desde luego en lo relativo a signos del tipo ↓↑ no sólo no escapan a su representación gráfica sino que son bastante “gráficos”, aunque no figure en *cents* la altura exacta del sonido, deberían ser contemplados sin ligereza.

De la incidencia por géneros destaca, aparte de los cantos de trabajo, el repertorio infantil y las canciones de ronda, sobre todo de éstas últimas, de especial importancia en el repertorio tradicional español tomado en su conjunto.

En estas tonadas en el *modo de mi* hay una gran variedad de combinaciones de entonación o escalas, desde casos diatónicos hasta ejemplos en los que aparecen alterados tres grados de la escala (II, III y VI). De éstos últimos nuevamente se observa el predominio del III grado elevado, bien solo, con el mayor número de tonadas (12 ejemplos), bien acompañando al II grado también elevado (6 ejemplos), o acompañando además al VI grado elevado (4 ejemplos), además de unos pocos casos con alteraciones exclusivas en otros grados, como el VI (5), II y VI (185), o dudosos, con alteración en el V grado (337).

De los ámbitos se puede decir que presentan una clara tendencia a los registros amplios. Al partir los documentos en un eje cuyo centro representaría el ámbito de 6ª, el más frecuente en la música de tradición oral, se observa que la suma de los casos de intervalos superiores supone casi el doble (22 ejemplos) que los que poseen amplitudes más estrechas, hasta la sexta incluida (14 ejemplos). Por lo general son la 6ª y 7ª, según las zonas, los ámbitos máximos más abundantes según veremos al estudiar otras regiones. En este caso la séptima, con 13 ejemplos, mientras que la 6ª presenta tan sólo 6.

Del *modo de mi* diatónico, que aparece en 10 ejemplos en este cancionero, hemos podido observar dos tipos de desarrollo melódico predominantes: Un modelo, que podríamos definir de mayor arcaísmo, de ámbito muy estrecho, en el que abunda el eje que representa el primer tetracordo de la escala, con típicos movimientos I-IV del perfil *arquetipo* (294, 313), junto con otros casos también de ámbito muy estrecho (4ª o 5ª) de comportamientos diversos, donde puede haber un eje estructural en el III grado en solitario o en combinación con el IV grado de diversa forma (147, 164, 266, 297), que en muchos casos puede estar relacionado con el repertorio religioso, pero no exclusivamente. Estos modelos estrechos son los menos frecuentes de toda la tipología del *modo de mi* observada, y se presentan, en principio, con más abundancia en cancioneros del tercio superior de la Península. El otro tipo, que presenta ámbitos más amplios, suele ser más frecuente y donde son comunes el modelo descendente desde la 8ª (497), del que ya hemos visto algún ejemplo, o desde otros grados como el VI o VII (265); y el modelo relacionado con el *grupo 6* de Torner o *arquetipo* con eje estructural I-IV (455). Se diría que son modelos menos arcaizantes por comportamientos melódicos tales como progresiones o saltos de 6ª, más cercanos a la música tonal. Algunos de estos ejemplos incluso albergan dudas sobre una naturaleza de entonación menor con final en el V grado pese a no llevar alteraciones. Hemos constatado un número abundante de esta tipología en coplas de ciego y romances vulgares.

De primer tipo diatónico hemos seleccionado el siguiente documento, doblemente interesante por pertenecer a un canto de trabajo:

Se puede observar el ámbito superior estricto dentro del tetracordo al que se añade por debajo el VII grado en giro sobre la fundamental; también, el peso estructural que representa el III grado, muy claro en el segundo inciso; y por último, queda también

patente la alternancia abierto- cerrado en los diferentes incisos, en los grados I-II-I, es decir cerrado-abierto-cerrado en la finalización cadencial.

Del otro tipo, el diatónico amplio, del que suele haber más ejemplos, el siguiente puede poner de manifiesto las características atrás enunciadas de forma somera:

EL HERRUMBLAR

497 

Arranca en una cuerda en la 8ª y lleva una tendencia descendente hasta la primera llegada al I grado (que luego repite), también se observa una pausa media en el V grado. Este tipo de modelo, como ya hemos dicho, es de presencia constante.

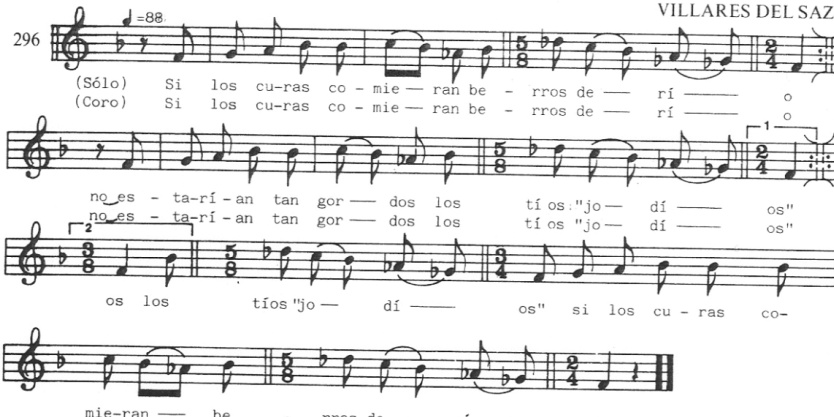
De los ejemplos que poseen cromatizaciones, el modelo más frecuente es el relacionado con el *arquetipo* o *grupo 6* de Torner, de eje estructural entre I y IV grados y con alteración ascendente en el III grado, como en el ejemplo siguiente:

ALTAREJOS

555 

Presenta ciertas diferencias con respecto al perfil esquemático representado por Torner. Hay muchas diversas variaciones, pero con la característica común del eje I-IV y en fragmentos ese perfil de forma más literal, como en el ejemplo desde el compás 11 al final. De forma más explícita únicamente aparece en tres ejemplos (260, 262, 263), mientras que el resto, hasta 12 (170, 172, 173, 175, 176, 178, 186, 261, 2919, 459, 555, 556) poseen desviaciones del modelo. Hay, por ejemplo, casos que o bien inician directamente sobre el IV grado u otro, o bien presentan además otras alteraciones, principalmente el II elevado acompañando al III en movimientos ascendentes que transforman en naturales en los descensos de los procesos cadenciales. La siguiente tonada lleva constantemente este comportamiento:

VILLARES DEL SAZ

296 

Todas las subidas llevan el II y III grados elevados (naturales en el ejemplo) y en las cadencias desaparece la alteración (bemoles)²³. Menos usual es el movimiento que se produce entre el III y IV grados tras el ascenso inicial, pues el III se presenta ya sin alterar (bemol en el ejemplo) en el giro sobre el IV, cuando lo habitual en los casos cromatizados es el III grado elevado en estos movimientos. El perfil melódico que presenta esta tonada es en forma de arco con inicio y final en la fundamental, como el *arquetipo* pero cambiando el arranque de salto por los grados conjuntos.

Después del *arquetipo*, el modelo más abundante con 15 ejemplos, se encuentran 8 casos que se basan en el perfil básicamente descendente desde la octava con eje estructural VIII- IV y/o V-I, como en el ejemplo diatónico presentado atrás pero con cromatismos, en especial el predominante III grado elevado en giro sobre el IV grado. Aparece en 8 documentos (5, 174, 267, 497, 505, 517, 518, 553) en los que hay también desviaciones del modelo descendente en algún caso, como el arranque desde el IV o V grado antes de alcanzar la octava. A éstos habría que sumar dos ejemplos iniciados desde otros grados como el VI (314) o VII (179).

De otros comportamientos melódicos destacan dos documentos (10, 342) que se basan en el eje estructural I-V con incidencia muy clara del III grado, normalmente elevado, es decir, I-III#-V. Los perfiles de estos ejemplos son muy variables, aunque a veces se acercan al *arquetipo* en la forma de arco. Pero además se encuentran una combinación de modelos, en este caso de una parte basada en el eje I-III#-V y del *arquetipo* con el eje I-IV (51), como también con los perfiles básicos descendentes.

Aparecen a veces combinadas las llegadas a la fundamental en tetracordo *frigio*, menor y mayor hasta en la misma tonada. Esta casuística es, como vimos en la primera parte del trabajo, donde se contemplan los llamados *sistemas en evolución, alternancia de tónicas homónimas* o también “contaminación” tonal. En esta recopilación se encuentran dentro del *modo de mi* en al menos cerca de una decena de casos, en los que se combinan las cadencias propias del *modo* con cadencias en el tetracordo mayor o menor, como en el ejemplo siguiente, en el que aparecen combinadas las tres formas de llegada a la fundamental:

En el arranque podría ser un *modo de mi* con el típico III grado elevado, pero ya en el 4º compás aparece también el II grado propio del *modo de sol* o de un tetracordo

²³ El lector deberá disculparnos ante esta constante contrariedad entre la descripción de las alteraciones del ejemplo, pues creemos que está incorrectamente transcrito. Debería presentar una armadura de 5 bemoles y llevar becuadro el II y III grados en los ascensos, o estar transportado a *sol*, como hemos observado en ejemplos similares en otros cancioneros, pues facilitan la observación de la tonalidad y de estos movimientos cromáticos, donde lo más frecuente debe figurar en la armadura y no a la inversa. En relación con las transcripciones en general de esta obra, aparte de las armaduras, en las soluciones rítmicas, vemos complicaciones innecesarias que más que reflejar la realidad la distorsionan.

mayor, alcanzando la fundamental en el compás 5, que luego repite pero en el tetracordo menor. En los compases siguientes se produce un juego de alteraciones en el II y III grado que nos hacen dudar si es una errata en la transcripción, comenzando en menor y finalizando en mayor; además hay una segunda aumentada descendente en el compás 10. El cambio del mayor a menor es algo que se observa como frecuente en la música tradicional en general. Lo más sorprendente del ejemplo es la forma del paso, con el giro: III bemol- II- III natural. Se observa también el giro del VI grado (natural) por debajo de la fundamental. Se puede decir que esta tonada posee indefinición o ambigüedad tonal. Podría hablarse de contaminación, y en tal caso, de una tendencia mayor o menor de un *modo de mi* original; pero dado que el único punto que lleva la entonación propia del *modo de mi* es la cadencia final, también de una posible contaminación inversa, que Manzano constata como “involución” o “retroevolución”²⁴, algo discutible. Planteamos la duda de que se trata siempre de una evolución en una dirección u otra, sino diversas combinaciones de entonación, que en el presente ejemplo sería una simple finalización en cadencia *frigia* de una tonada cuyo inicio es mayor. Del mismo tipo existen numerosos ejemplos repartidos por los cancioneros de tonadas mayores en el que sólo es *frigia* o del *modo de mi* la cadencia final, siendo el resto mayor.

Otra tipología en la aparecen combinaciones de entonación pero esta vez predominando la sonoridad de *mi*, es la que podría representar la siguiente tonada:

51 LEDAÑA

Los pas-to-res — de la Sie-rra — los pas-to-res—de la
 Sie-rra y — las gi - ta - nas — de E — gip-to —
 y las gi - ta — nas de E - gip-to — vi-nie-ron de — le-jas
 tie-rras — vi - nie-ron de — le-jas tie-rras por — ver
 al Ni - ño — chi — qui - to — .

Todos los ascensos melódicos son mayores por la distancia de tono entre el II y III grado, pero la primera llegada a la fundamental es mayor en el compás 3 y en el compás 19 es menor; el resto es la cadencia de tipo *frigio*. La tendencia a pensar que el *modo de mi* es el inicial y se produce una desviación hacia el modo mayor o menor se debe tomar con precaución, pues como apuntamos en la primera parte, sería equivalente a afirmar que dicha modalidad fue en un momento determinado predominante. Por otra parte, viendo los numerosos ejemplos de combinaciones de entonación, sin suponer que las de tipo mayor o menor sean siempre más recientes que las del *modo de mi*, se puede pensar que, junto con las de entonación única, hay otras de mezclas diversas con predominio o no de unas sobre otras, como algo intrínseco a esta música y no siempre tendente a especies “puras” que, por otra parte, sería una forma de análisis heredada de la música tonal de autor.

El ejemplo presenta además el intervalo de segunda aumentada en el compás 10 y en el penúltimo, pero creemos que puede tratarse de un error por omisión del bemol que

²⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de Burgos*, tomo I, pág. 198

debía figurar en el III grado (nota si), como en el compás anterior, al igual que entre los compases 13 y 14, pues el giro es sumamente extraño: III-III#-II-I, en el que parece que hubiera entonaciones ambiguas. Con este intervalo hay tres documentos más (174, 178, 263). Algunos de ellos presentan dudas. En la tonada 174 aparece de forma ascendente (en el penúltimo compás del fragmento) en un giro que en movimientos similares no lleva ese intervalo, lo que puede hacer pensar también en una omisión de la alteración:



En movimiento ascendente se encuentra en mucha menor proporción que en movimiento descendente en procesos cadenciales a la fundamental, sobre todo en finales, como en las otras dos tonadas. Este es el fragmento final de la número 178 donde aparece:



En la tonada 263 también se halla en el final y con esa alternancia del III grado elevado y natural casi de forma directa, como en el compás 2 del presente ejemplo, donde sería de agradecer también un becuadro de precaución

En este cancionero hay unos pocos ejemplos de tonadas de trabajo que presentan el tipo descrito en los ejemplos del cancionero manchego de Echevarría, es decir, amplios melismas, pausas amplias por verso y un *modo de mi* cromatizado, que en líneas generales puede tener proximidades con manifestaciones musicales orientales:

260 Se-ga-do-ra se-ga-do-ra que a-bo-rre-ci da te
ves to-do el día en el ras-tro-jo y muer-te-ci
ta de sed y muer-te-ci-ta de sed se-ga-do-ra a-se-ga-do-ra

Posee el esquema básico del *arquetipo* de arranque I-IV, peso estructural en ese tetracordo y la alteración predominante del III grado en giros sobre el IV. Es el mismo

modelo que llevan romances, canciones de cuna y rondas pero altamente adornado por medio de improvisaciones de tipo melismático y manteniendo el esquema de estructura del *arquetipo* común de los otros géneros. Los inicios poseen exactamente ese modelo arquetípico de I-IV-III#-IV, y las pausas cadenciales se producen alternamente entre el IV y I grados. También se puede hacer una asociación directa de este tipo de tonadas con el estilo flamenco en rasgos generales. Sobre esta posible línea de investigación queda prácticamente todo por hacer, a pesar de la abundante literatura que existe sobre el flamenco prácticamente se reduce a la etimología, descripción, organización y genealogía de los diferentes palos y a una historia de los autores e intérpretes, pero poco desde un punto de vista etnomusicológico²⁵.

Veamos ahora un último ejemplo para contemplar su cercanía con el anterior. Es recogido en la misma localidad, así como los ejemplos restantes y podemos suponer, a falta de la relación de informantes en la obra, que se trate del mismo intérprete. Posee la combinación de los modelos de entonación atrás ejemplarizados, con tetracordos *frigios*, mayores y menores sobre el mismo ámbito de cuarta justa, que pone de manifiesto la importancia del tetracordo como modelo básico en la construcción melódica.

263

Ya vie-nen los se-ga-do-res vie-nen muer-tos de sed de ham-bre con do-lor res de cos-ti-llas con do-lo-res de cos-ti-llas ya vie-nen los se-ga-do-res

TINAJAS

CASQUETA

El inicio es el típico en salto de cuarta y la alteración predominante del III grado, pero también la alteración en el II grado, que en la primera frase hace cadenciar en tetracordo mayor a la fundamental, y en la tercera frase en menor (compás 5). Además, se encuentra la alternancia de pausas entre los grados I y IV ya comentada. En el penúltimo compás aparece un intervalo de segunda aumentada entre el III grado elevado y el segundo natural en la forma más común observada en el *modo de mi*, es decir descendente y hacia la fundamental, pero se produce con anterioridad a la cadencia con la alternancia del III elevado, donde se forma dicho intervalo, posteriormente natural en la propia cadencia.

Esta recopilación, en términos generales, presenta una reseñable presencia de ejemplos de entonaciones arcaizantes; pero, aparte de los posibles problemas que hemos

²⁵ Parece no haber cambiado mucho la situación desde que García Matos hiciera esta misma denuncia: "La mayor parte de tales elucubraciones han prescindido casi en absoluto de toda documentación musical, y las que no, hubieron de valerse de tan escaso número de ejemplos, tan poco substanciales por lo común y tan mediocres de transcripción los más, que de ningún modo sirven ni pueden servir como base sólida de apoyo a un estudio eficaz y de altura." GARCÍA MATOS, Manuel: "Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes." En *Anuario Musical*, vol. V, 1950, pág. 100.

detectado en las transcripciones, la criba de documentos que finalmente han formado parte de la edición nos hace ser nuevamente muy cautos en los resultados obtenidos por su dudosa representatividad.

El Cancionero popular tradicional de Guadalajara de María Asunción Lizarazu

El cancionero de María Asunción Lizarazu de Mesa es el único que hasta la fecha comprende un trabajo exhaustivo sobre Guadalajara con un número amplio de poblaciones investigadas y como resultado un número importante de documentos musicales recogidos, que asciende a 856. Aparte, provee de abundante información adicional que recoge datos de sumo interés como resultado de las encuestas realizadas entre 1985 y 1986 y realiza un amplio estudio introductorio (el primer tomo casi completo de los tres que componen la obra) que no se limita a algunos datos etnográficos o a repetir en unos pocas líneas tópicos sobre el folclor musical, como en no pocos casos. Son varios los aspectos novedosos los que trata, tanto por nuevas preguntas formuladas como por reflejar cuestiones que deberían ser de obligado cumplimiento pero ausentes en muchos trabajos, que comprenden desde aspectos metodológicos hasta datos esenciales con relación a la fuente.

El contenido musical se ha distribuido según las localidades encuestadas, aunque se ha clasificado basándose en los ciclos vital, anual y festivo, y a su vez en dos bloques: profano y religioso, pero tomados con cierta cautela:

Las piezas musicales se han clasificado de acuerdo con un esquema que destaca, por un parte, el ciclo de vida humano, el ciclo festivo y los trabajos; por otra, el ciclo litúrgico, los cantares a la Virgen, a los Santos, las rogativas y las canciones de ánimas. Las danzas se clasifican en rituales y festivas y los instrumentos musicales según el sistema de Hornbostel/Sachs. Esta clasificación, es en esencia, la propuesta por M. A. Palacios Garoz, que a su vez es síntesis de las de Olmeda, Pedrell y García Matos. Mantenemos la subdivisión en dos grandes grupos que obedecen al contexto en el que se interpretan: canciones profanas y canciones religiosas, aún sabiendo que estos límites no son muy claros y que en ocasiones se entremezclan.²⁶

Aparte de desarrollar por medio de epígrafes cada una de las partes de esta división, con aportaciones de gran interés, pues se basan en el estudio de los documentos musicales y los datos etnográficos de primera mano, presenta otros datos que enriquecen el resultado, como lo son los de tipo económico y demográfico, además del estudio de los instrumentos musicales, cuya presencia también escasea en los cancioneros. Los datos más interesantes proceden de las encuestas al no limitarse al producto musical y al nombre de los cantores (datos cuidadosamente recogidos aquí).

Fruto de estos nuevos planteamientos destacamos el apartado III de la introducción: *Fenómenos de cambio en el cancionero de Guadalajara*, que trata de cuestiones tales como tipos de innovación²⁷ por clase de canción, por el agente que la produce, y por los intérpretes y contextos favorables a la innovación. Extrae datos que son de gran utilidad en combinación con los contenidos musicales. Importante es que llega a la conclusión de que únicamente se continúa cantando aproximadamente el 17% del total de

²⁶ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: Op. cit., vol. I, pág.21.

²⁷ Este término es definido por la autora de la siguiente forma. "Las consideradas como tales por los propios informantes, por conocer el momento o el sujeto que la creó o la introdujo en la localidad y lo transmitió mediante una enseñanza organizada o la propia práctica musical." Ibidem, pág. 143.

canciones recopiladas. Mientras que considera innovaciones el 20% del total de canciones recogidas, de las cuales el 23,7% son profanas y el 17% son religiosas. En el siguiente párrafo explica resumidamente esta situación:

Las causas de este cambio acaecido en el cancionero hay que buscarlas en la evolución socioeconómica de la provincia: la gran pérdida de población a causa de la emigración a los grandes centros urbanos en busca de puestos de trabajo, que alcanza la mayor baja en los años 70 produce un abandono del campo y un desmantelamiento de la sociedad rural tradicional. Paralelamente, la gran mayoría de los temas tradicionales recogidos en 1985-86, se habían dejado de cantar en un período de tiempo que abarcaba de 15 a 30 años atrás.²⁸

Prosigue refiriéndose a otros temas determinantes para el cambio, como son los medios de comunicación y una situación en la que se ha pasado de un desprecio de lo tradicional a una cierta revalorización “e incluso reivindicación” fruto de la nueva situación política del Estado de Autonomías. Esta valoración se podría, en gran medida, generalizar al conjunto de la sociedad española. En este trabajo es de interés la repercusión de los cambios en los repertorios cancionísticos y en los contenidos musicales (especialmente tonales) de los mismos.

De estos cambios reflejados por Lizarazu recogemos los siguientes: según el tipo de canción, que en las canciones profanas el mayor número de modificaciones sufridas corresponden a los textos, seguidas de la melodía, es decir, variantes, más frecuentes en las canciones de ronda, pero también ha afectado profundamente al repertorio de trabajo, e incluso indicios de modificaciones en las canciones de cuna por adición de estrofas, siendo este último caso “de adición” el más frecuente para todo el repertorio analizado en general. El cambio registrado por la aparición de instrumentos en el acompañamiento de una canción donde antes no lo había, destacando la proliferación de rondallas con patrocinios oficiales (aparte de otras agrupaciones como las bandas) que además de actuar sobre los repertorios tradicionales lo hace sobre las costumbres, cambiando, por ejemplo, la rondas callejeras por las actuaciones sobre escenarios²⁹. Otros tipos de cambios como las recreaciones, o introducción de un nuevo texto a una melodía dada son de escasa incidencia en este cancionero. Sin embargo, el tipo de innovación definido “de préstamo”, o introducción de temas ya existentes en otros lugares, tiene especial importancia, que en el caso de las canciones religiosas asciende a un total de 75 de los 90 temas que presentan innovaciones, introducidas fundamentalmente por “personas ligadas a la Iglesia y a la Escuela quienes las difunden a través de la enseñanza organizada por dichas instituciones.” Por último, se presentan una veintena de tablas donde se registran detalladamente todos los cambios, según tipos de innovación, agentes, lugares, intérpretes y fechas, destacando en cuanto a los agentes productores, además de los citados curas y maestros, a los ciegos, copleros locales y las nuevas agrupaciones como las rondallas.

Sin embargo, aunque toda esta información de gran interés y novedosa por su escaso o nulo tratamiento en otras obras de recopilación, encontramos un escollo de difícil solución, que ya hemos tratado en los trabajos anteriores. Nos referimos a la selección de los documentos musicales que finalmente integran la obra. En el epígrafe *Criterios*

²⁸ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: Op. cit., vol. I, pág. 142.

²⁹ Sobre estas cuestiones y otras relacionadas con los cambios acaecidos en la sociedad actual y su repercusión en la tradición es muy interesante en muchos aspectos la obra de Josep Martí i Pérez: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.

de transcripción³⁰, dentro del punto 1º, *selección*, reproducimos a continuación todo lo referente a este aspecto:

No hemos transcrito todas las canciones recopiladas. Las causas que nos han decidido a seleccionar unas sobre otras son las siguientes:

- a. La utilización de una misma melodía para diferentes canciones: existen una gran cantidad de “melodías comodín” utilizadas como base melódica para diferentes textos. En estos casos se ha elegido la más representativa de todas ellas como ejemplo, haciéndose en las restantes una referencia a ésta.
- b. Canciones en las que se distorsiona la melodía: la distorsión se refiere al cambio brusco y continuado de la tonalidad utilizada por el ejecutante, sin una pauta fija. En ocasiones es debido a lo esporádico de la interpretación de los cantos que hace que las melodías se olviden. En ellos el intérprete tiende más a demostrar su alegría que a entonar correctamente una canción. Esto ocurre sobre todo en los cantos de ronda.
- c. Características de la grabación: aquellas ocasiones en las que las características de la misma hacen muy difícil la transcripción debido a ruidos de fondo, cantares lejos de la grabadora etc.

Cualquier otra omisión debería atribuirse al volumen del material recopilado y al límite de tiempo fijado para su entrega.

Aparte de justificaciones de tipo material (desde c) y técnico casi impropias de un trabajo de este tipo, es interesante resaltar los dos primeros puntos. En el primero se ha seleccionado un tipo melódico por “representativo” descartando los demás cuyas posibles mínimas modificaciones son tan interesantes como el tipo supuestamente principal. Su omisión impide buscar información vital en cuanto a los mecanismos de la oralidad. Pero el punto b es todavía más difícil de justificar, sobre todo porque atañe de manera directa al presente estudio, dado que los cambios de entonación en el transcurso de las tonadas aportan una información fundamental en materia tonal, como los posibles procesos evolutivos y mecanismos o formas en que es posible hallarlos, aunque en apariencia no presenten “una pauta fija”, quedan descartados una serie de documentos que en otros trabajos de recopilación (muy pocos por desgracia) son recogidos y permitirán abordar este tema, aunque de manera puntual.

En lo relativo a los sistemas de entonación de este cancionero se aprecia nuevamente un predominio casi absoluto de las tonalidades mayor y menor modernas. Sin embargo, hay una mayor proporción de ejemplos cuya base melódica se corresponde con otras formas de entonación, bien modales, como las que presentan los *modos de la* y *sol* de Miguel Manzano (llegando aproximadamente a una treintena de ejemplos en su mayoría del *modo de la*, más otros menos evidentes), o bien pertenecientes a otras formadas por mixturas de tetracordos. Por ejemplo, la que tiene como resultado la escala mayor con el VI y VII grados rebajados, la alternancia mayor-menor por el III grado variable o de entonaciones de ámbitos no superiores a una quinta. De corte modal podría ser el ejemplo siguiente (*modo de la*), número 264 del cancionero:

³⁰ Tanto este apartado como las propias transcripciones musicales han sido realizadas por Pablo Peláez Benítez. LIZARAZU DE MESA, María Asunción: Op. cit., vol. I, págs., 215-18.



Se puede apreciar el constante empleo del VII grado natural en las cadencias y llegadas a la fundamental repetidas reiteradamente con aire de soniquete, que puede ser una pervivencia de comportamientos melódicos arcaicos. Se trata de una pieza interpretada a coro y con acompañamiento de palmas por niñas en sus juegos (no figura el esquema rítmico). Es recordada únicamente por personas mayores, pues en la actualidad ya no se canta, indica la autora.³¹

Como hemos apuntado, hay algunos ejemplos de difícil catalogación, bien por el uso extraño de alteraciones o cromatismos como en la breve tonada siguiente, la número 87:



Puede deberse a una duda del informante entre sonoridades arcaicas y más modernas. En otros trabajos hay ejemplos clarísimos, por ejemplo de una coexistencia de sensibles y subtónicas en una misma tonada.

También hay ejemplos de ámbitos estrechos de hasta una quinta, algunos tonales por su desarrollo melódico, pero otros son de naturaleza menos evidentes. El siguiente caso es otra tonada infantil, la número 42, que ejemplifica esta tipología de recinto compacto que abarca desde recitados y soniquetes hasta melodías pentacordales, apareciendo en diversos géneros del repertorio.

³¹ LIZARAZU DE MESA, María asunción: Op. cit., vol. II, pág. 622.



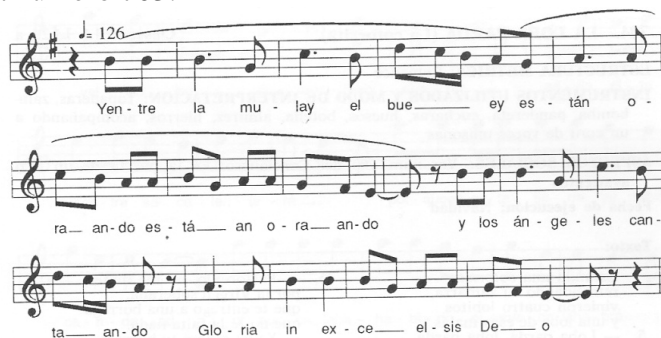
Es sorprendente la altura escogida en la transcripción, con el consiguiente embrollo ortográfico de alteraciones.

Se suma a lo anterior ejemplos de mixturas, como la ya citada mezcla entre mayor y menor debido a un III grado oscilante que se distancia de las prácticas de la música de autor, y otros, como la tonada 559 de la recopilación, que permiten más de una interpretación:



La presencia del *fa* en la parte superior *natural* y en la parte inferior *sostenido* proporciona una interesante mezcla de sonoridad mayor y menor.

No compartimos en términos absolutos la siguiente afirmación del transcriptor, única referencia al contenido tonal de la obra: “Las canciones transcritas se fundan en el sistema diatónico de nuestra música clásica.”³² Al no hallar ningún ejemplo en el que se registren sonidos de entonación ambigua o no temperada, queda la duda de haberse normalizado en sonidos de la escala temperada o de que realmente no aparezca ningún caso en toda la zona y época de recopilación. También se ha de mencionar que la indicación de la tonalidad que acompaña a algunas de las transcripciones, al final de las mismas, junto con la estructura métrica, nos parece incorrectamente analizado, como en la número 703:



ESTRIBILLO



Sol M. Aa Bb Bb Ac Bd / C₁ C₂ C₃

³² LIZARAZU DE MESA, María asunción: Op. cit., vol. I, pág. 216.

Figura como *sol* mayor, cuando en realidad se trata de un modo menor en el que además aparece el VII natural en la octava superior, aunque en movimiento descendente (y no de subtónica modal clara) perfectamente atribuible a *mi* menor. Obsérvese en el inicio del estribillo el salto de cuarta, que hemos presenciado en el *modo de mi*, pero que es muy abundante en toda la música tradicional española y habitual también en la música “académica” occidental en general.

Son muy pocos los ejemplos hallados con el modo de *mi* en esta recopilación, apenas una decena, presentando muchos de ellos dudas en cuanto a su posible filiación tonal. El caso más dudoso es la tonada 367, pues la cadencia final, a pesar de consistir en el típico *tetracordo frigio*, no se realiza sobre la fundamental:



El arranque y toda la primera frase indican que es en realidad *sol* la fundamental, finalizando en el II grado, en un tipo no muy abundante pero presente en la tradición, cuyo modelo se ha definido como *circular*³³, habitualmente en melodías breves que se repiten en cada estrofa en forma similar a numerosos romances. Tiene un aire modal, muy claro en el arranque, casi de salmodia eclesiástica.

El siguiente ejemplo, que es más claro, presenta cromatizado únicamente el VI de forma similar a otros casos ya comentados:



Se trata de la tonada 232, el conocido romance tradicional *La loba parda*, que presenta el modelo de la octava descendente. Tanto el inicio como la cadencia en el VI natural pueden plantear alguna duda sobre la finalización en el III grado de un modo mayor.

Como esta tonada, la mayoría de ejemplos del cancionero pertenecen a romances, salvo dos que corresponden a tonadas de trabajo. Se observa esta misma circunstancia en otros cancioneros, en los que el repertorio modal y concretamente el *modo de mi*, se concentra en géneros de interpretación individual como son los romances y canciones de cuna (de éstas últimas no aparece ningún caso), y esporádicamente algún canto de faenas agrícolas que recuerdan los más mayores. Es muy posible que en cantos colectivos, donde es el grupo quien sanciona los cambios en las tonadas, éste puede rechazar una persistencia en determinados sujetos hacia sonoridades anteriores hasta producir con ello su olvido. Sin embargo, también se puede dar lo contrario, es decir, si

³³ Miguel Manzano, tanto en su cancionero de Burgos como el de León en el epígrafe *Estructuras especiales* define el tipo *melodía circular*, si bien lo describe como estable sólo en la parte central donde aparece el sonido básico: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 208; *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 143. Nosotros pensamos que puede comprender este ejemplo, aunque de estabilidad tonal inicial, la llegada a la fundamental se sitúa también en la parte central.

el grupo persiste en modelos melódicos arcaicos, éstos se recordarán mejor gracias a la memoria colectiva, más si forman parte de una práctica activa.

El siguiente documento es un canto de trabajo que no corresponde más que en parte al estilo de las tonadas de labor de ritmo libre, inicios casi recitados y finales de amplios melismas y pausas. Se trata de la tonada número 525.



Se puede ver la presencia del III grado natural en giros sobre el IV del modelo del grupo 6 de Torner, pero diatónico, siendo además el único ejemplo diatónico del *modo de mi* de esta recopilación. Es de sabor más arcaizante, aunque en el final aparece ya alterado, pese a que en la transcripción figure como IV grado rebajado (*do natural*) en giro sobre el IV natural, cuando en realidad debería ser el III (*si sostenido*), por realizarse la transcripción en altura de *sol* sostenido y no de *sol* natural, como más oportunamente suele verse en las recopilaciones³⁴.

La existencia del mismo modelo de inicio I-IV y final de *candencia frigida* también en formas diatónicas, de esquemas melódicos básicos altamente similares a las versiones cromatizadas en el III grado, bien pueden sugerir un origen común, pero la estética más arcaizante en las versiones diatónicas no tiene que significar en términos absolutos que sean anteriores. Aunque la presencia de ejemplos en los que producen ambos giros, tanto diatónicos como cromáticos en las más diversas combinaciones, que van desde tipos como el presente en el que predomina el movimiento diatónico, hasta los tipos contrarios en los que predomina el cromatismo, puede evidenciar estados de evolución entre dos modelos de giros diferentes que pueden corresponder a épocas diferentes sobre una base de *arquetipo* inalterable.

El resto de casos de *modo de mi* en el cancionero de Guadalajara corresponden al modelo típico de arranque I-IV con el III grado cromatizado, es decir, el modelo del *arquetipo* (o del grupo 6 de Torner) como predominante.

Tan sólo hemos hallado una tonada que puede poner de manifiesto procesos evolutivos entre el *modo de mi* y modelos de entonación diferentes. Se trata nuevamente del romance *La loba parda* (tonada núm. 437):

³⁴ En los trabajos de Matos, Bonifacio Gil, Sánchez Fraile y Manzano entre otros. El transcriptor en el ejemplo no ha seguido literalmente sus propios “criterios de transcripción” que en el apartado tonalidad dice: “Canciones en las que el ejecutante utiliza una tonalidad con muchas alteraciones: en este caso se ha optado por transportarlas lo suficiente como para facilitar su lectura.” LIZARAZU DE MESA, María Asunción: Op. cit., pág., 216



Es el tipo que posee tendencia al eje I-III-V, con el III grado cromatizado, si bien el peso se reparte entre el V y el IV en la segunda mitad. En la primera llegada a la fundamental (compás 7) no se produce la *cadencia frigia*, sino una cadencia menor, pues el II aparece elevado tanto en ésta como en la siguiente, al VII grado y sólo figura natural en la cadencia final. En otros trabajos aparecen muchas combinaciones junto con el *modo de mi*, tanto de escalas como en diversas cadencias.

Para terminar, queremos incluir un último ejemplo (núm. 321), que aun no tratándose de un *modo de mi*, presenta ciertas particularidades que lo asocian directamente con éste. En primer lugar presenta varias cadencias de las denominadas *frigias*, tratándose de un modo menor tonal. Es un ejemplo de la relación muy estrecha observada entre el citado *modo de mi* y el modo menor, sea moderno tonal o modal en numerosos casos. Por otro lado, posee el intervalo de segunda aumentada, evidencia de que ese intervalo aparece en tonadas que poseen la escala menor tonal y no exclusivamente en el *modo de mi*, aunque manifestamos ciertas dudas sobre una posible errata en la transcripción por el movimiento tan extraño que se produce en torno a ese intervalo ya de por sí inusual (compases 14-15).

Se trata de un villancico en cuya primera parte se puede constatar la reiteración del movimiento melódico de la *cadencia frigia*, cuyo ámbito comprende la octava *do-do* para posteriormente cadenciar en *fa* menor. Ante la llegada a *fa* del compás 16 se encuentra la segunda aumentada entre el VI y el VII grado, éste último alterado como sensible. El giro es sorprendente, pues tras el VII sensible se halla el VII subtonica. Hay una especie de simetría entre del *modo de mi* y el modo menor, de tal manera que numerosos ejemplos del *modo de mi* que presentan el modelo *arquetipo* con el III grado cromatizado y cadencian en el centro en el IV grado (modo menor), interviniendo el III como su sensible; y otros en modo menor, a la inversa, en los que la cadencia central se produce en su V grado en forma de *cadencia frigia*.

Recapitulando sobre el contenido tonal de este cancionero, volvemos a encontrar, con matices, un estado similar a los anteriores cancioneros estudiados, predominando la tonalidad moderna, si bien con mayor presencia de casos modales o presencia de sonoridades más arcaicas, y tan sólo unos pocos casos de *modo de mi*.

2.5. Levante

En orden a la información disponible hemos agrupado en un bloque único las provincias comúnmente conocidas como el Levante, correspondientes a Murcia, Alicante, Valencia y Castellón. De esta zona geográfica queda sin estudiar la provincia de Murcia, pues no hay ningún trabajo que abarque ampliamente su conjunto y sólo hay publicados, o bien trabajos muy parciales, referentes a una zona muy concreta y repertorios con sólo unos pocos documentos musicales transcritos, o bien una breve representación de la región en trabajos que comprenden zonas más amplias con varias provincias e incluso de ámbito nacional. Aparte de esto habría que remontarse a obras pioneras que por su naturaleza no son aptas para este proyecto. Nos referimos a la *Colección de cantos populares de Murcia*, de José Verdú, a *Alegrías y tristezas de Murcia...*, de Julián Calvo, y a los *Cantos y bailes populares de España: Murcia*, de José Inzenga, todas obras de fines del siglo XIX y principios del XX que contienen unos pocos documentos con acompañamientos añadidos¹. Para hacernos una idea clara del panorama en esta provincia, Emilio Rey señala un total de 9 cancioneros de Murcia que en total recogen 200 melodías², tres de ellos son los ya enumerados aquí.

De las provincias correspondientes a la región valenciana hay más de una treintena de cancioneros editados, pero en su inmensa mayoría son obras muy modestas en la documentación musical que contienen, con pocos casos que superen el centenar de documentos³. Las obras más reputadas y con mayor documentación, que corresponden a cada una de las tres provincias, son: el *Cancionero musical de la provincia de Alicante*⁴, el *Cancionero musical de la provincia de Valencia*⁵ y el *Cancionero musical de la provincia de Castellón*⁶, cuyos trabajos de campo fueron realizados entre los años 1969 a 1980. Aparte de ser las únicas obras de trabajo exhaustivo en cada una de estas regiones, presentan esta particularidad de ser abordadas por el mismo autor, con las posibles ventajas e inconvenientes que tal circunstancia puede llevar consigo.

El Cancionero musical de la provincia de Alicante de Salvador Seguí

Es la obra que inaugura la serie, a partir de una beca concedida en 1969 por la Diputación Provincial de Alicante, cuyos trabajos de recopilación se realizaron desde ese mismo año hasta el otoño de 1970. En este trabajo encontramos el perfil de contenidos más presente en las publicaciones de música tradicional española, que a grandes rasgos se puede resumir en una escasa y hasta deficiente información complementaria y por el contrario una importante labor recolectora. La cifra de

¹ La obra de Verdú contiene 40 melodías, la de Julián Calvo 20 y la de Inzenga otras 20. Las tres presentan los cantos con acompañamientos para piano, con la posibilidad de que se hayan retocado las propias melodías.

² REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, pág. 98.

³ Destacamos el *Cançoner Valencià* de Josep Climent (1976), con 158 melodías transcritas; el *Cancionero de Valencia y Murcia*, de Juan Hidalgo Montoya (1979), también con 158 documentos; y el *Cancionero popular villense* (Alicante), de José María Soler García (1986), de carácter local pero con 254 documentos.

⁴ SEGUÍ PÉREZ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial, 1973

⁵ SEGUÍ PÉREZ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, Institución Alfonso el Magnánimo, 1980.

⁶ SEGUÍ PÉREZ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. Valencia: Caja Valencia-Fundación Caja Segorbe, 1990.

documentos asciende a 706, aunque el autor habla de “640 fichas musicales más una misa”, debido a que algunos documentos forman parte de pequeñas suites de dos o tres piezas, principalmente danzas o instrumentales. En cuanto a la información adicional de la que hablábamos, se pone de manifiesto en una muy escueta introducción. Este hecho en cierta medida resta valor a la propia obra, pues muchas cuestiones quedan sin resolver. Sin embargo, a diferencia de otros, al menos figura la información que podríamos decir, básica, como son los datos de los informantes, aparte de las fechas de realización apuntadas atrás. Aunque se recojan los nombres y edades de los cantores, no figuran las piezas que cantaron ni tampoco otras informaciones adicionales de sumo interés, como la procedencia de las mismas o datos sobre la transmisión. Sin embargo, parece que mucha información fue obtenida en los trabajos de campo, aunque no figure en la publicación, posiblemente en fichas, a raíz de las palabras del autor:

En el transcurso de todo el recorrido por los pueblos de la provincia hemos procurado acompañar siempre los ejemplos musicales recogidos del mayor número posible de datos y ejemplos literarios referidos a los mismos. Principalmente hemos tratado de obtener noticias sobre el concepto de motivaciones que rodean cada una de las manifestaciones tradicionales en las que la música participa de manera insoslayable, agotando hasta donde nos ha sido posible las indagaciones efectuadas en este sentido.⁷

El método empleado para el trabajo ha sido la grabación magnetofónica y su posterior transcripción en notación musical, salvo casos puntuales y anecdóticos no válidos por ilegibles, como los que fueron grabados “en aparatos transistorizados y posteriormente regrabados”, o las “fluctuaciones inesperadas de la corriente eléctrica” en otros casos; este sistema, ya más actual, permite una transcripción meditada en un trabajo típicamente “de laboratorio” sin los condicionantes de la escritura *in situ* de sus predecesores.

La selección de los documentos que integran la obra no es tan llamativa como en otros cancioneros y no parece haber gran supresión de materiales recopilados, como se desprende de las palabras de Seguí: “La cantidad total de melodías recogidas alcanza la suma de 1.185, de las cuales 976, consideradas auténticamente populares, han sido transcritas en notación musical.”⁸ Pese a la falta de justificación detallada de un hecho tan importante para el resultado final del trabajo, parece no prescindir de documentos comunes a varias regiones:

Entre el conjunto de ejemplos musicales agrupados los hay algunos, bastantes pocos, que, ciertamente, no pueden ser considerados como pertenecientes al folklore musical genuinamente alicantino; sin embargo, los hemos mantenido integrados en la colección por el doble motivo de que, por una parte, son fácilmente identificables dada su popularidad en otros ámbitos geográficos o situacionales y, por otra, han arraigado con fuerza entre las gentes de los lugares de referencia hasta el extremo de considerarlos propios.⁹

Pero parte del material ha sido desechado por no considerarse estilísticamente apto, como refleja el siguiente comentario en el epígrafe *Notas de autor*:

Debemos dejar constancia de que una considerable cantidad de cantos recogidos en diferentes lugares de la provincia, a los que por naturaleza les corresponde la calificación de populares, especialmente gozos, no han sido incluidos en esta colección prioritariamente dedicada a la música folklórica. Tal exclusión se debe a que dichos cantos carecen de las

⁷ SEGÚÍ, Salvador: Op. cit., pág. 12.

⁸ Ibidem, pág. 13.

⁹ Ibidem, pág. 21.

mínimas características que permitan la posibilidad de adjudicarles el rango estilístico tradicionalmente otorgado al concepto de música popular.¹⁰

Se hace patente aquí el problema de qué es considerado folclórico o popular o cuál es el rango tradicionalmente otorgado al concepto de música popular. Sin más explicaciones el resultado es la vaguedad, imprecisión e incluso la contrariedad

Como en la muchas recopilaciones, la mayor parte del aparato introductorio se reduce a la presentación punto por punto de los diferentes géneros en los que es agrupado el material (ausentes los criterios de ordenación), con una breve explicación de los mismos a base de generalidades válidas para casi todo el repertorio tradicional, pero también con algunas aportaciones de interés sobre el folclor musical de la zona o sobre los propios documentos que integran la obra. El orden que presenta es el siguiente: *folklore musical religioso: gozos, oraciones, auroras y varios; cantos populares de adviento y navidad; canciones de cuna; folklore musical infantil; canciones de labores campesinas; romances; canciones de pascua; habaneras; canciones danzadas y despedidas de quintos; tocatas de danza y tocatas instrumentales*. Aparte de géneros exclusivos, aunque la ordenación no afecte a los propios documentos, influye en posibles comparaciones con otros trabajos, como la búsqueda información específica sobre determinados géneros musicales. Las cantidades recogidas son las siguientes:

- *Folklore religioso*: 159 documentos
- *Cantos populares de adviento y navidad*: 111 documentos
- *Canciones de cuna*: 45 documentos
- *Folklore musical infantil*: 59 documentos
- *Canciones de labores campesinas*: 55 documentos
- *Romances*: 12 documentos
- *Canciones varias*: 90 documentos
- *Cantos de salpasa, de pascua y habaneras*: 66 documentos
- *Despedidas de quintos y canciones danzadas*: 29 documentos
- *Tocatas de danza*: 36 documentos
- *Tocatas instrumentales*: 7 documentos
- *Bailes populares*: 25 documentos.

Dentro de cada género el autor indica una ordenación interna de los documentos¹¹, pero se encuentra explicado de forma insuficiente o con justificaciones un tanto peregrinas, limitándose a:

Dentro de cada uno de estos apartados se recogen los ejemplos propios de los mismos y su organización interna ha sido determinada por la similitud melódica, rítmica y de textos o motivación, según la prioridad establecida en ese orden, aunque en contadas excepciones éste ha tenido que alterarse por necesidades de compaginación del libro.¹²

En términos positivos se interpreta la inclusión de variantes, algo fundamental para poder observar y estudiar a su vez las distintas variaciones de entonación: “No será pues extraño encontrar diversos ejemplos sucesivamente ordenados y que son casi idénticos

¹⁰ SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 21.

¹¹ Los documentos vienen sin numeración alguna en toda la obra. Para la localización de los ejemplos utilizaremos el número de página del cancionero.

¹² SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 22.

entre ellos, pero ligeramente o notablemente diferenciados en alguno de sus contenidos.”¹³

Una cuestión de sumo interés es que por primera vez en lo observado hasta ahora se incluye la representación gráfica de signos que expresan –mediante flechas ascendentes o descendentes– la contemplación de intervalos no temperados o “ambiguos”. No hay muchos documentos en la obra que lleven este tipo de indicaciones, pero al menos se deja constancia de ello y permite su valoración y la comparación con otras obras de igual proceder.

Del contenido tonal del Cancionero destaca un predominio claro de casos mayores o menores tonales. Sin embargo, hay una abundancia del *modo de mi* frente a unos pocos ejemplos de otras entonaciones en escalas modales o de estructuras arcaizantes de ámbitos reducidos. Éstos últimos se concentran en su mayoría en el apartado de música religiosa, no superando la docena de especímenes, a los que se sumarían los modelos denominados “protomelódicos” de las canciones infantiles, de los que hay numerosos ejemplos. El hecho de hallarse entonaciones modales en gozos y oraciones, normalmente cercanas al gregoriano, no implica que se trate siempre de tonadas de gran antigüedad; como hemos expresado con anterioridad, nos inclinamos a pensar que en muchas simplemente se deba a una imitación de aquel estilo, ya sea por maestros, curas y sacristanes, que son los en última instancia sancionan y determinan que se puede o no cantar dentro de las iglesias. El siguiente ejemplo (pág. 34) puede servir para presenciar este estilo que podríamos definir de “gregorianizante”:

Gozos al Santísimo Cristo

(Planes)

♩ = 144

Pues por mí cru-ci-fi-ca-do, os mi-ro e-se ma-de-ro, Sa-nad Cristo Ver-da-de-ro, mi do-
-len-cia y mi pe-ca-do. Por un dis-cí-pu-lo vuestro pri-me-ro fuis-teis ven-di-do y co-mo a la-drón tra-
-i-do pa-gan-do el de-li-to nues-tro. Dul-ce amor Je-sús a-ma-do, a quien siempre yo ve-ne-ro

Además del estilo modal silábico, hay un texto de tipo piadoso muy de la estética de centenares compuestos durante los siglos XVIII y XIX por maestros de capilla y organistas. Es posible que en más de un caso hayan sido copiados para algunas canciones de este tipo.

Otros casos presentan tipologías bien diferentes. El siguiente ejemplo (pág. 109), también religioso, pero esta vez navideño, puede servir a su vez para mostrar modelos de entonación muy presentes en canciones infantiles o juveniles que pueden presuponer rasgos arcaicos:

¹³ SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 22.

La nit de Nadal

(Orba)

♩. = 60

La nit de Na—dal la Mis—sa del Gall, m'en—con—tre un xi—quet per baix del por—
 —tal, sa ma—re li dí— a, fill meu vols ma—mar? no. se—nyo—ra ma—re, que tinc que can—tar u—
 —na can—ço—ne—ta en mol—ta pri—mor que baix la cor—ti—na es—tà el Nos—tre Se—nyor

Este modelo, propio de canciones infantiles de toda la geografía española, suele presentar un ámbito de cuarta o quinta (sobre el primer tetracordo o pentacordo de *mi*), pero predomina el tetracordo de *mi* en porcentaje alto con respecto a otros según Miguel Manzano¹⁴, con finales en cualquiera de las notas, pero principalmente en *mi*, o *sol*, como en este caso (que además abre el ámbito a una sexta). Tal modelo lo hemos visto junto a otros claramente tonales, cantidad apreciable de los cuales pueden presentar abundantes tópicos en su comportamiento melódico, algo que puede estar relacionado con una manera de aprendizaje, que como tal comienza por recursos muy establecidos. De los casos que presentan el tetracordo de *mi*, el más abundante modelo de entonación de ámbito reducido de este cancionero, exponemos el siguiente (pág. 224), que abre a un ámbito de quinta y se sitúa a medio camino entre la fórmula de soniquete y el *modo de mi*:

Ven, Periquito, ven

(Altea)

♩ = 126

Ven, Pe—ri—qui—to, ven, vá—mo—nos a dor—mir,
 No, Ma—ri—qui—ta, no, si, Pe—ri—qui—to, si,
 tú lle—va—rás la man—ta, yo lle—va—ré el can—dil.
 tú lle—va—rás la man—ta, yo lle—va—ré el can—dil.

En este cancionero, hemos contabilizando hasta 70 documentos en el *modo de mi*, que suponen cerca del 10% del total, aunque hay más de una decena no incluidos por presentar dudas con respecto a la tonalidad, cuya mayor parte poseen un centro tonal mayor y sólo partes finales y cadencias en el tetracordo descendente de *mi* que no dejan claro si son terminaciones en el III grado del modo mayor.

La escasez de pervivencia de otros modelos de entonación modal llama la atención por cuanto parece independiente al *modo de mi* y no paralelo como podría presuponerse. Esto plantea varias cuestiones: dicho *modo* lleva una inercia que retrasa su posible agotamiento con respecto a otros modelos anteriores a lo tonal; o realmente, tal como lo encontramos, no es un modelo tan supuestamente antiguo. También ha podido haber algún tipo de influencia relativamente próxima en el tiempo que haya reactivado su aparición o uso.

¹⁴ Afirma que el primer tetracordo de *mi* es una de las características más distintivas de nuestros arquetipos sonoros. MANZANO ALONSO, Miguel: “Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional.”, pág. 385.

Según la incidencia por géneros, salvo unos pocos ejemplos en canciones religiosas, navideñas y romances, el *modo de mi* se concentra en amplia mayoría en canciones de cuna y de trabajo.

- Religioso: 2 casos (págs. 48, 96)
- Navidad y adviento: 2 casos (págs. 106, 111)
- Aguinaldos: 1 caso (pág. 146)
- Cuna: 18 casos (págs. 184 a 194)
- Infantiles: 1 caso (exceptuando los modelos tetracordales) (pág. 207)
- Labores: 43 casos (págs. 226 a 254)
- Romances: 2 casos (págs. 258, 259)
- Varias: 2 casos (págs. 269, 287)

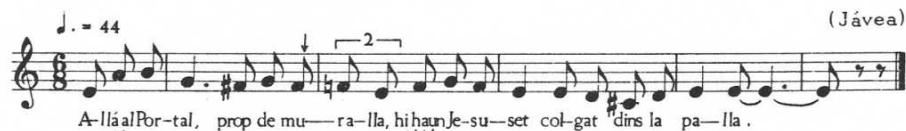
Especialmente en las tonadas de trabajo hay una alta concentración, más del 70% del género y con más de la mitad de los ejemplos del total, en un género en el que se recogen cada vez menos documentos según nos acercamos en el tiempo por razones obvias. Llama la atención que en trabajos de campo de principios de los años 70 se registren todavía una cantidad que se aproxima al centenar de tonadas de este tipo.

Lo primero que cabe destacar en el *modo de mi* es la elevada presencia de alteraciones o cromatizaciones, de tal manera que únicamente cuatro de ellos son diatónicos, dos ejemplos de cuna (pág. 192) y dos de trabajo (págs. 228 y 251), y el resto presenta diversos tipos de alteraciones con una incidencia alta, es decir, con más de un grado alterado. Mientras que el III grado elevado en solitario se encuentra en 13 documentos, el resto posee más de una alteración, como el II y III grado en 14 documentos, el II, III y VI o el III y VI en tres cada uno, a los que hay que añadir unos pocos en los que se suma el VII elevado, el V rebajado e incluso en equivalencia el IV elevado (pág. 250) o el I (págs. 238 y 253). También existe una cierta tendencia a ámbitos amplios en los recintos sonoros y hay 32 documentos que no superan la sexta (28 de ellos comprenden dicho intervalo y sólo cuatro la quinta), mientras que 38 la superan, la séptima con 28 ejemplos, con lo que el eje propuesto en la sexta queda ligeramente inclinado hacia los recintos más amplios.

Además, hay 11 casos que presentan alteraciones no temperadas¹⁵. Especialmente afectan a los grados II y III (en 9 de los 11), a uno de ambos, en un movimiento descendente hacia la fundamental y sólo en un ejemplo a ambos (pág. 234) conjuntamente, también descendente a la fundamental, en lo que se podría decir una *cadencia frigia* ambigua con respeto al tetracordo mayor. También, cuando el II grado está elevado ligeramente, se produce una ambigüedad entre el *modo de mi* y el modo menor (págs. 237, 253).

La siguiente breve melodía de la tonada (pág. 111) posee el intervalo ambiguo en el II grado de la escala:

Allá al Portal



¹⁵ La forma ideal de poder trabajar con estas entonaciones sería una transcripción en *sonograma* que indicase la altura exacta de cada intervalo, algo que no sucede en las recopilaciones, de las que en el mejor de los casos indican estos sonidos. Con esta información disponible trataremos de observar el fenómeno.

La entonación un poco baja del II grado elevado puede dar la impresión de ser un ajuste del cantor, pues el siguiente giro está muy presente en tonadas del *modo de mi*:



Puede evidenciarlo el hecho de que el II grado se encuentre repetido después del II elevado ante ese giro de entonación en el que interviene el semitono y el tono después y con una de las partes del intervalo fija que es el III grado. Otros muchos casos en otros trabajos presentan el comportamiento del esquema precedente sin entonaciones ambiguas.

También hay intervalos ambiguos menos frecuentes que afectan al VI grado (pág. 229), al V (págs. 238 y 241) y otro al I (pág. 237) el más inusual. El que afecta al VI grado puede dar la sensación de deberse a un defecto en la entonación, pues se produce en las primeras llegadas a dicho grado, que es la parte más aguda de la melodía, mientras que en otras posteriores ya aparece temperado. Los que afectan al V grado se producen en un movimiento descendente de modulación de la voz a modo de *glissando*, como así se indica en la transcripción, efecto muy interesante que se encuentra en muchas ocasiones en el cante flamenco. El que afecta al I grado se produce en varias cadencias a la fundamental, cadencias en las que hay variaciones en la entonación: en la primera interviene el II grado también ambiguo, en las dos siguientes con el I grado ambiguo ascendente, más cerca del II y, en la última es el II grado el que está elevado ligeramente, en ambigüedad con respecto al modo menor.

No hay ejemplos de posibles procesos evolutivos, en parte, en relación con los intervalos no temperados, como los que poseen finales ambiguos con respecto a los modos mayor y menor por la elevación del II y II-III grados, y sólo aquellos que apuntábamos de centros tonales en el modo mayor en los que pervive la *cadencia frigida* en sus finales, o algún caso de tendencia hacia el II y III grado en el curso de la tonada y en cadencias intermedias. Parece que la presencia de esta casuística coincide con la de entonaciones modales de diversa naturaleza, mientras que cuando únicamente aparece el *modo de mi*, ya no suele poseer este tipo de comportamientos.

Llamativa es la presencia del intervalo de segunda aumentada, que se encuentra en una gran proporción en comparación con otras recopilaciones, pues se localiza en 22 documentos del *modo de mi*, en un aguinaldo, tres canciones de cuna y el resto de trabajo, aunque en 4 de los ejemplos (págs. 234, 237, 250, 253) no se puede considerar como tal, pues uno de los grados posee un intervalo no temperado, con lo que se podría caracterizar como segunda aumentada “ambigua” o segunda mayor “ampliada” no temperada, según se prefiera. Esta entonación, que hemos podido observar en algunas recopilaciones, no es constatada por quienes tratan este tipo de intervalos no temperados, pues sólo recogen una tabla de las posibles entonaciones neutras Miguel Manzano y Miguel Ángel Palacios (éste último la toma, a su vez, de Manzano: ver capítulos correspondientes), donde figuran las distancias en cuartos de tono entre los diferentes grados naturales y no temperados del tetracordo inicial de *mi*, pero no figura la que se produce entre el III grado elevado y el segundo natural, distancia algo mayor de un tono muy presente en culturas no occidentales.

El comportamiento más habitual de este intervalo es descendente en procesos cadenciales a la fundamental por la elevación única del III grado entre éste y el II grado. Así, del total de ejemplos contemplados, en 17 de los 22 se encuentra este comportamiento, mientras que sólo un caso (pág. 186) presenta un movimiento ascendente único en el curso de la tonada sin volver a repetirse y en otros dos (págs. 185 y 235), tanto de forma ascendente como descendente, con un resultado altamente

orientalizante. Son un canto de cuna y de trabajo respectivamente. Este es el de cuna (pág. 186):

El meu xiquet es un home



Es interesante notar que la segunda aumentada se halla en los dos últimos compases en un fragmento de la entonación en el que el III grado es alterado de forma permanente, en especial sucede en el ejemplo de trabajo de la página 235. Este movimiento estructural de la segunda aumentada produce una sonoridad de claro sabor oriental¹⁶. También es reseñable la cadencia media en el III grado elevado, que en esta recopilación se halla en una significativa proporción de documentos.

Un último tipo es en el que aparece la segunda aumentada en giro no final hacia la fundamental, aunque en su proximidad, analizado en tres documentos (págs. 236, 238 y 242). Este movimiento presenta dicho intervalo entre el III y II grado de forma descendente, pero no desciende a la fundamental, sino que salta de nuevo al III grado, esta vez sin alterar, para descender de ahí definitivamente al I grado. Este es el ejemplo de la página 242:



Es similar al ejemplo hallado en el cancionero conquense de Torralba pero sin descender a la fundamental tras la segunda aumentada.

En las cadencias y pausas intermedias de los documentos alicantinos hay un predominio de los esquemas cerrados, es decir, al I grado, en 51 documentos, pero además, con exclusividad en 29 de ellos. Tras lo que hay 20 ejemplos que cadencian en el III grado, 5 al IV grado, 3 al II, 3 al VII y 4 al V. En otras recopilaciones el segundo en incidencia, tras el I grado es el IV grado, mientras que aquí lo es el III grado, que se halla elevado en algo más de la mitad (11 ejemplos). En nuestra opinión se debe a la gran cantidad de tonadas de trabajo melismáticas que en esta recopilación presentan el *modo de mi* (más de la mitad del total), género en el que aparece con mucha frecuencia pausas a ese III grado elevado¹⁷, aunque se observa también en cantidad apreciable en las canciones de cuna, en 9 ejemplos (la mitad del total), siendo en 6 elevado. Estas cadencias al III grado son frecuentes y se encuentran repartidas por todo tipo de especies a lo largo de los cancioneros españoles.

La más frecuente de las cadencias finales es la que presenta el modelo descendente del tetracordo *frigio*, en 30 documentos, aunque en 8 de ellos se produce la variante que aporta la segunda aumentada, que tiene especial tendencia a aparecer en las cadencias a

¹⁶ Recordamos que este modelo de escala, con el III grado elevado, es el que García Matos denominó *modo arábigo u oriental* como escala inicial sobre la que se producen otras como el *modo arábigo menor* fruto de los procesos de transformación que denominó *diatonismos en evolución*.

¹⁷ Esta cadencia o presencia estructural del III grado es la que Crivillé da carta de naturaleza oriental comparándolo con el de estructuras modales como el *Maqam Hijaz*: CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: "El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla..."

la fundamental. En 19 documentos más, la cadencia posee variaciones sobre el modelo *frigio* literal en forma de giros y bordaduras en alguno de los grados del tetracordo, en especial el movimiento de los grados III-II-III o II-III-II. En menor proporción se hallan otras fórmulas, entre las que destaca el final de salto mediante la omisión de un grado, en 10 documentos, en especial el salto III#-I y, en un par de casos, el salto IV-I, siempre precedido de bordaduras y arcos sobre la fundamental, como I-II-III-II-I, este último movimiento se encuentra en 4 documentos, en los que tras una primera llegada a la fundamental la cadencia se efectúa de tal manera. Por último, hay 3 ejemplos con giros por debajo de la fundamental, dos de ellos sobre el VI grado, en un movimiento de final que veremos con frecuencia: VI-VII-I, sobre todo con el VI grado elevado.

En lo referente a los comportamientos melódicos, en términos generales, lo primero que cabe destacar es la escasa presencia del perfil del *grupo 6* o *arquetipo* predominante en muchas recopilaciones. Se halla principalmente en los romances (págs. 258 y 259), en el ejemplo de repertorio infantil (pág. 207) y en las canciones de cuna, en una parte de ellas, en 8 ejemplos (págs. 185, 186, 187, 188 y 190). Además, son pocos los casos en los que aparece de forma literal, sino que la mayor parte posee modificaciones en algún punto con respecto al modelo establecido. En los cantos de trabajo, el mayor bloque de ejemplos, la proporción es todavía menor, apenas media docena de casos (págs. 234, 246, 251, 253). Tanto en los cantos de cuna como en los de trabajo se observa, por el contrario, una especial cantidad de melodías que se fundamentan en el eje estructural I-III (elevado)-V, con mayor variedad de perfiles, aunque el arco predomina, también los hay de tendencia descendente (especialmente desde el VI grado), ondulados y diversas combinaciones de todo esto. Hay otros que presentan claro el eje I-IV, aunque no posean el perfil del *arquetipo*, con una marcada tendencia por los arranques I-III (elevado)-IV-(V) y la variedad de perfiles apuntada. Sin embargo, la mayor parte no presenta dicho eje estructural único, sino que lo más frecuente es una combinación de los dos anteriores, con un peso, aparte del apoyo en el III grado, entre el V y IV, a veces difícil de establecer, aunque suele hallarse en inicios el V en mayor proporción y en los procesos cadenciales el IV. La abundancia de cantos de trabajo del tipo melismático-cromático en el *modo de mi* en esta recopilación, hace que se den estos comportamientos en mayor proporción que otros, aunque también en las canciones de cuna, con numerosas analogías estructurales, siendo escasos o nulos los ejemplos de otros géneros, como romances, cantos de boda, canciones de baile y especialmente rondeñas (con unos pocos documentos de despedidas de quintos).

Las tonadas religiosas y romances poseen características comunes, presentan sobre todo el *arquetipo* melódico, aunque en alguno se encuentre mezclado con otros modelos de perfil melódico, como el descendente desde la octava en la tonada siguiente (pág. 48):

Oración a la Virgen del Carmen

(Callosa de Ensarriá)

♩. = 69

Sa—gra—da Vir—gen del Car—men, dad-me vues-tra pro-tec—ción

pa—ra ex—pli—car el mi—la—gro que ha cau—sa—do ad—mi—ra—ción.

En relación a los aguinaldos, el de la página 146 es un ejemplo interesante, por cuanto intervienen instrumentos acompañantes y presenta la segunda aumentada que, en casos como este, no hace suponer pervivencias orientales, sino más bien lo contrario. En el final es “evitada” mediante la cadencia con los grados III#-I. Este es el tipo de casos es donde ciertamente se puede justificar el porqué numerosos autores han tomado el *modo de mi* como un modo menor con final en la dominante.

En las canciones de cuna también destaca la presencia del modelo del *arquetipo*. Tan sólo dos documentos presentan el *modo de mi* diatónico. Corresponden a dos variantes de la misma tonada (pág. 192) que poseen el eje estructural en el IV grado pero no el perfil del arquetipo, sino que predomina el dibujo descendente desde el VI grado.

Noni, nonineta

(Benimantell)

♩ = 116

No-ni no-ni ne-ta, el pó-bret xi-quet do-neu-li so-pe-tes qu'es-tà ma-lal-

- tet, do-neu-li so-pe-tes qu'es-tà ma-lal-tet.

Noni, nonineta

(Benimantell)

No-ni no-ni ne-ta, el po-bre xi-quet do-neu-li so-pe-tes qu'està ma-lal-

- tet, do-neu-li so-pe-tes qu'es-tà ma-lal-tet.

Ambas son de gran simplicidad, cercanas a un soniquete infantil.

El siguiente documento (pág. 190) es buen ejemplo para observar las características comunes con los cantos de trabajo, en este caso con el eje estructural I- III#-V y con apoyos en el IV grado en las cadencias. También puede constatar el perfil formado por diversos fragmentos en arco, junto con ondulaciones suaves y fragmentos descendentes, como en la última frase desde el VI grado.

La meva xica es l'ama

(Casas del Señor)

♩ = 132

La me-va xi-ca es l'a-ma del co-rral i del

ca-rrer, de la flor de la pe-re-ra

i de la fu-l'al ta-ron-ger.

El grupo más numeroso de tonadas en *modo de mi*, el correspondiente a los cantos de trabajo es muy interesante, aparte de la cantidad, algunas presentan una serie de características especiales, que resumimos de la siguiente manera:

La segunda aumentada aparece en una gran proporción de documentos, de los cuales ya vimos que algunos no presentan intervalos temperados en una de las dos notas, es decir, segunda aumentada “ambigua”.

Es común la alta cromatización que presentan (tan sólo hay un ejemplo diatónico). Al igual, poseen tendencia a los melismas, aunque es variable, desde las casi silábicas hasta las que contienen extensísimos adornos, sin embargo éstos últimos predominan en el conjunto.

Se encuentra en combinaciones diversas la alteración no temperada en una cantidad apreciable de casos (en 11 ejemplos), e igualmente interesantes son los movimientos melódicos que se producen en tan cromatizadas (y muchas veces muy melismáticas) tonadas.

El siguiente documento (pág. 237) presenta, además, de un peso estructural más en el IV grado que en el V y, aparte de la alteración de los más habituales II y III grados, la elevación no temperada del I, que hemos visto en otros dos ejemplos:

Entre marido y mujer

Trilla (Polop de la Marina)

$\text{♩} = 66$

ia e... yo me le-va-n-té con
boi...-ra y el tiem-po pa-ra llo-ver,
no fal-ta-rán dis-con-cor-
dias en-tre ma-ri-doy mu-jer,
hay que lle-var-lo a la Glo-ria.

Se constata la gran cromatización citada atrás. Las entonaciones neutras afectan al II y I grado, en la primera frase conjuntamente y en las siguientes solamente al I. Al ser muy poco usual la elevación no temperada del I grado y en el presente cancionero acompaña a la alteración del II o del VII, puede tratarse de un desplazamiento momentáneo del centro de entonación en su sonido fundamental por la cromatización de sus grados contiguos. Destacan también el arranque del *arquetipo* del *modo de mi* y las extensas pausas tras cada frase en el desarrollo propio de este género, pausas que son todas de tipo cerrado sobre la fundamental, lo que conforma perfiles en arco. Además, se puede apreciar en la primera frase la presencia del intervalo de segunda aumentada neutra o ambigua (en movimiento descendente). También es digno de mención el movimiento melódico que, por la alta cromatización, produce giros como el del final de la cuarta frase, de marcada movilidad de entonación en un breve espacio, que da un aire muy orientalizante.

La siguiente tonada (pág. 238) presenta cromatizado el V grado de la escala, produciéndose además intervalos y movimientos melódicos cromáticos, como el *glissando*:

Aunque el dinero te sobre

Trilla

(Benitachell)

♩ = 72

No des-pre-cies l'in-fe-liz glissando

¡Ay! aun-que el di-ne-ro te so-bre, ¡Aja!

que he vis-to un ri-co ves-tir glissando

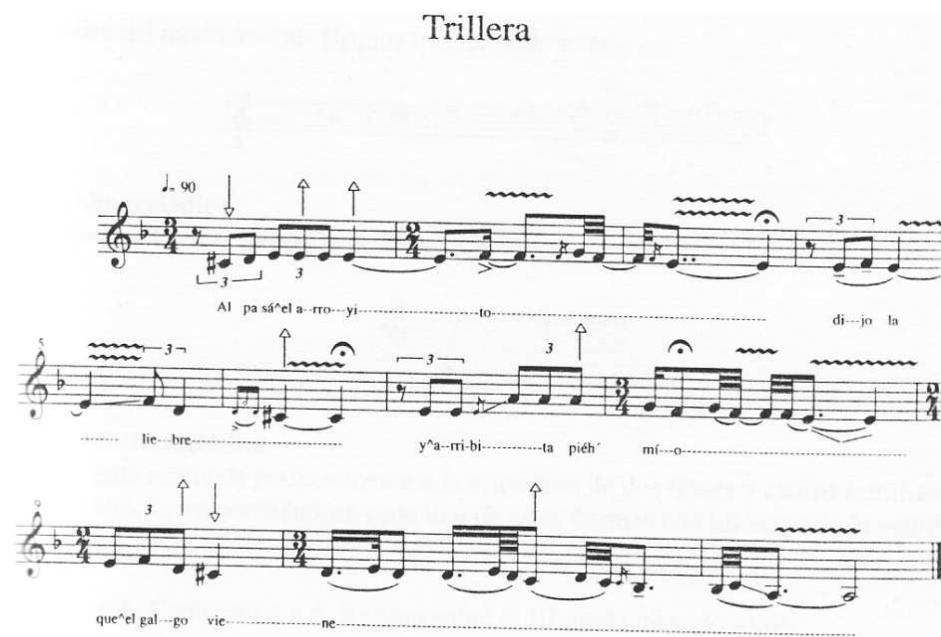
¡Ay! de los de-se-chos de un po-bre,

de los de-se-chos de un po-bre, glissando

¡Ay! y de pue-sta en puer-ta pe-dir. ¡Ala, caramba!!

Desde el arranque, con el salto de cuarta aumentada que se repite en cada inicio, hay intervalos poco corrientes. Lleva constantemente el intervalo de segunda aumentada, tanto de forma ascendente como descendente, y presenta movimientos melódicos como el descenso en forma de *glissando* desde el V grado que es alterado descendentemente. Se podría decir que, a excepción del I y IV grados, el resto son susceptibles de presentar alteraciones o cromatizaciones, al menos en este género. Sólo se observan esta misma cantidad de grados de la escala fluctuantes en el cante flamenco, con el que las comparaciones son inevitables. Pese a las escasas transcripciones de que se dispone hoy día, hemos constatado este mismo comportamiento en el siguiente documento, que pertenece a un conjunto de *Cantes campesinos* de las provincias de Jaén y Córdoba¹⁸, cuyos informantes son cantaores aficionados al flamenco y presenta estas mismas oscilaciones tanto en el V grado como en el I, aparte del omnipresente III:

¹⁸ HURTADO TORRES, Antonio; HURTADO TORRES, David: *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Jaén y Córdoba*. Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, pág. 107.



También es coincidente en la estructura métrica del texto, con el esquema de seguidilla, que domina en el conjunto de documentos al que pertenece este ejemplo y se encuentra en más de una docena de las canciones de trabajo recogidas por Seguí, aunque si bien, predomina el octosílabo en éste último.

Otra cuestión muy común es la aparición en ambos casos de cambios en el eje tonal, o si se prefiere de modulaciones dentro del *modo de mi*, frecuente en el flamenco y que hemos podido observar aquí en algunos documentos (págs. 227, 229, 244, 248). Destaca el primero, pues el cambio de eje tonal se produce a distancia de tono

El hecho de que los *Cantes campesinos* sean documentos cuyos informantes son cantaores aficionados, y siendo la zona de levante de gran tradición flamenca, puede ser motivo suficiente para pensar en una influencia de este estilo en las canciones de trabajo recogidas en Alicante que aquí tratamos.

En esta recopilación de Seguí hay documentos que presentan la estructura de fandango, no incluidos dentro del *modo de mi* pues suelen ser una mezcla de éste con las estructuras tonales modernas. Son 10 ejemplos (págs. 402, 405, 408, 411, 414, 429, 465, 468, 471, 476), que cumplen dicha estructura básica de combinación *modo de mi*-tonal, aunque no siempre en el orden habitual de inicio y fin en el *modo de mi*, sino que puede iniciarse directamente como tonal para concluir en aquél. Gracias a que se incluyen los acompañamientos de guitarra en las transcripciones, en otros trabajos ausentes, podemos observar las estructuras armónicas. La armonización del *modo de mi* en todos estos ejemplos consiste en la alternancia de los acordes formados sobre los grados I y II de su escala. El ejemplo siguiente (pág. 408) muestra el inicio con los acordes del *modo* en el acompañamiento de la guitarra:

Ball del U

(Bañeres)

VOZ

GUITARRAS

$\text{♩} = 152$

Inusualmente se produce el inicio o la llamada de acordes formados en el IV grado, que da la impresión de que el fragmento en el *modo de mi* sea la dominante de este IV grado, pero posteriormente lleva el procedimiento de pasar al modo mayor tonal y regresar al final a *mi* haciendo la cadencia nuevamente en los acordes II-I. La forma de paso del *modo de mi* al tonal correspondiente al VI (*do mayor*) en todos los ejemplos es a través del acorde de ese II grado, que actuando como acorde pivote¹⁹ se transforma en la subdominante de la armonía tonal, a la que siguen la dominante y la tónica. En la parte de las coplas cantadas la armonía en todos los ejemplos corresponde a la sucesión tonal de la “fórmula cadencial básica” con la sucesión I-IV-V-I. En el fragmento siguiente del mismo ejemplo anterior podemos observar esta modulación y el inicio de las coplas en modo mayor con dicha alternancia de acordes:

En el arranque vocal se pasa del II grado del *modo de mi* al II grado de *do* con séptima, acorde que aparece en otros ejemplos de este cancionero. Aunque la armonía

¹⁹ El caso más sencillo de modulación es la denominada por algunos autores “por transformación”, por medio del mismo acorde que simplemente cambia de función armónica.

tonal lleva la sucesión cadencial habitual, hay algunos ejemplos que poseen variantes como: I-IV-I-IV-V-I, también del todo habitual en las estructuras de acordes tonales. Pero volviendo a la armonía del *modo de mi*, hay que recalcar que siempre (en todos los casos) se reduce a los dos acordes últimos de la llamada “cadencia andaluza”, de tal forma que la tensión armónica se limita a un esquema que su equivalente tonal sería dominante-tónica, pudiendo decirse que el acorde del II grado actúa como equivalente a la dominante del *modo* con su nota de atracción de sentido descendente. Además, todo discurso melódico del *modo* queda perfectamente integrado en esta sucesión de dos acordes. La armonía se puede reducir todavía más, al acorde único de la fundamental (como hemos podido observar con más frecuencia en otros trabajos), cuyo caso más parecido en esta obra consiste en la exclusiva sucesión I-II pero sobre una *pedal* de la fundamental, como en el documento de la pág. 414.

En el desarrollo melódico del *modo*, todos los ejemplos presentan el III grado alterado, a lo que se añaden los fragmentos ascendentes tetracordales mayores por medio del II grado elevado, también y sin alteraciones en los giros descendentes y cadencias, como en el primer ejemplo de fandango expuesto. No hay casos de otras alteraciones como el VI grado o el II únicamente.

Un último documento que incluimos (pág. 474) pertenecería a aquellos que el esquema armónico compartido no lleva el modelo más típico, que sería *modo de mi-tonal –modo de mi*. El inicio es tonal directamente con las coplas cantadas sin introducción instrumental en *mi* y con la llegada a éste último en el final de las coplas a solo, continuando en las coplas a coro por medio de la armonía tonal del VI grado y a través de su dominante, finalizando en este último acorde (V/VI) como fundamental del *modo de mi*. El resultado es una especie de híbrido en el que predomina lo tonal y el modo queda incluido de forma menos precisa que en otros casos. Puede tratarse de una tendencia a la tonalización completa, recordando que hay en los cancioneros numerosos documentos de fandangos en los que la armonía es únicamente tonal, sin querer por ello decir que haya un proceso evolutivo desde el *modo de mi* puro, pasando por la combinación tonal, para llegar a éste último sistema. En el ejemplo predomina la armonía tonal (*fa* mayor) establecida en las coplas iniciales con la sucesión de acordes I-IV-I-IV-V-I, cadenciado seguidamente en la dominante del VI (en el signo de repetición, como esbozo de cadencia en *mi*), grado al que modula finalizando la pieza en esa dominante, recordando nuevamente la cadencia en *mi*:

The image shows a musical score for a fandango. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system includes the lyrics "dan-go ro-dat. Dei-xa es-tar a Ma-rie-ta sen-se por, sen-se por," and the second system includes "que la gent te de so-bra que la vol, que la vol, dei-xa es-". The score is in G major and 2/4 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line and chords in the piano accompaniment.

Exceptuando los fandangos como híbrido, se concentra el *modo de mi* en géneros de tendencia a la interpretación individual, como las canciones de cuna y las de trabajo²⁰, siendo éste último destacable por la cantidad y calidad de los documentos, y con escasísima representación de otros, como los romances, sin apenas documentos. Queda extinguido en especies rondeñas y de costumbres como las bodas donde directamente no hay recogido documento alguno. Parece evidente por estos datos, que la evolución marcada por la colectividad en las costumbres donde se manifiesta, hay tendencia a relegar modelos más arcaicos ante lo tonal moderno. Un dato que puede ser de utilidad es la presencia constante de la guitarra, como atestigua el autor en la introducción, citando su intervención en varios géneros, como las auroras, aparte de los demás colectivos, a lo que se añade el uso de dulzaina y tamboril en las tocatas de danza e instrumentales. La tendencia tonal que es posible que propicie la guitarra no está en contradicción con el *modo de mi*, dado que en este cancionero la mitad de los documentos de bailes presentan el sistema armónico del fandango, aunque de mixtura, se conserva en parte la *modalidad* en una especie colectiva. En otras regiones, donde el uso de la guitarra es mucho menor o prácticamente inexistente, la variedad de sistemas melódicos es mucho mayor, aunque dicho de forma somera, lo tonal tiene una presencia siempre importante, aunque con matices.

El Cancionero musical de la provincia de Valencia de Salvador Seguí

Es la segunda obra de las tres recopilaciones de Seguí en cuanto a su publicación (1980), puesto que la realización de los trabajos de campo se llevó a cabo simultáneamente a los de Castellón, el último en publicación. No se especifican con detalle las fechas concretas de dichos trabajos y sólo se indica que entre 1974 hasta la publicación de la presente obra se completaron dichos trabajos a través de una beca de la Fundación Juan March, es decir, durante seis años.

La forma de organización y aparato teórico es muy similar en las tres. En el Cancionero de Valencia, volvemos a encontrar unas muy escuetas notas introductorias referentes al contenido musical, cuestiones relacionadas con éste y el folclore en general de la región, de aspectos metodológicos y de trabajo; por el contrario, un trabajo considerable de recogida de documentos, lo más comúnmente observado en las recopilaciones publicadas de música tradicional en España.

Se lleva a cabo una organización del contenido en géneros, que sin ser justificada es desarrollada a modo de epígrafes en la introducción donde se explican brevemente algunos aspectos relacionados con cada uno de estos grupos, muchos de los cuales son generalidades que bien servirían para cualquier región, pero otros constituyen aportaciones a cuestiones concretas del folclor musical de la región.

Los criterios metodológicos y de organización recogidos en las *Notas del autor* son prácticamente idénticos a los del cancionero de Alicante. Nuevamente indica la exclusión de determinados documentos dentro de géneros religiosos, como gozos y otros, por no ser considerados como populares pues sus características “no permiten la posibilidad de adjudicarles el rango estilístico tradicionalmente otorgado al concepto de música popular.” A diferencia del cancionero de Alicante, no se habla de cifras

²⁰ No queremos decir que este género sea de exclusiva interpretación individual, pues como es sabido, en muchas ocasiones se realiza a través de grupos de trabajo (en cuadrillas) que pueden ejecutar muy diversas piezas de manera muy variada, alternando coplas a solo y coros. Nos referimos únicamente a las que aquí se recogen en dicha *modalidad*, altamente melismáticas, que requieren un canto individual.

concretas del total de canciones recogidas y finalmente integradas en la publicación, que nuevamente se hallan sin numerar y ascienden a un total de 1388 documentos, que según los diferentes géneros establecidos son:

- *Canciones de cuna* (76 documentos). a) *nanas*: 59, b) *juegos*: 11, c) *cuentos*: 6.
- *Canciones infantiles* (291 documentos). a) *corro*: 61, b) *comba*: 67, c) *juegos*: 52, d) *humorísticas*: 8, e) *salpasses*: 24, f) *bautizo*: 12, g) *de lluvia*: 7, h) *de contar*: 8, i) *romances*: 6, j) *varios*: 46.
- *Canciones de Pascua* (56 documentos).
- *Canciones de ronda* (114 documentos). a) *Mayos*: 52, b) *albadas*: 25, c) *quintos*: 37.
- *Canciones amatorias* (69 documentos). a) *Romances*: 49, b) *habaneras*: 15, c) *varios*: 5.
- *Pregones* (53 documentos). a) *Bando*: 4, b) *sereno*: 22, c) *vendedor*: 26, d) *varios*: 1.
- *Canciones festivas* (132 documentos). a) *humorísticas*: 51, b) *de reunión*: 33, c) *de beber*: 12, d) *de crítica*: 11, e) *narraciones*: 4, f) *varios*: 21.
- *Canciones de labores campesinas* (72 documentos). a) *trilla*: 41, b) *siega*: 11, c) *arar*: 9, d) *escardar*: 8, e) *varios*: 3.
- *Tocatas de dulzaina* (91 documentos). a) *colección del Padre Baixauli*: 36, b) *danzas*: 38, c) *pasacalles*: 11, e) *varios*: 6.
- *Canciones danzadas* (104 documentos). a) *jotas*: 46, b) *fandangos*: 4, c) *valencianas*: 21, d) *seguidillas*: 16, d) *boleros*: 8, f) *varios*: 9.
- *Navidad* (142 documentos). a) *villancicos*: 69, b) *aguinaldos*: 52, c) *albadas*: 21.
- *Canciones religiosas* (193 documentos). a) *gozos*: 56, b) *oraciones*: 50, c) *romances*: 13, d) *auroras*: 20, e) *salves*: 31, f) *Pasiones*: 11, g) *varios*: 12.

Dos cuestiones cabe indicar: hay ciertas diferencias con respecto a Alicante en la organización de los documentos, siendo bastante más detallada, aunque en aquel, en parte, figuraba en algún género mediante los títulos de cada canción; por ejemplo, en las *canciones de labores campesinas* aparecían: *canciones de palmero*, *de vendimiar*, *de calciar*, *de arada*, *de siega* y *de trilla*. Sobre el aspecto cuantitativo cabe señalar algunos géneros de muy escasa presencia en otras recopilaciones que presentan un número apreciable de canciones, como en las tonadas infantiles, de trabajo e instrumentales y otros nuevos y muy interesantes, como los pregones. Las canciones festivas se pueden considerar en gran parte rondeñas, al igual que las amatorias, género que entonces posee una cantidad más significativa, acorde con la importancia que ha supuesto en la tradición. Otros, como el romancístico, están aquí mucho más representados, o menos, como los fandangos, con tan sólo 4 ejemplos, aunque parte de las *valencianas* (baile *l'ú*) presentan dicho esquema.

Sobre el modelo de clasificación se observan divisiones clásicas que casi aparecen en todas las recopilaciones, pero otras son exclusivas. La problemática a la que se enfrenta el recopilador en este asunto se puede constatar, por ejemplo, en que los romances se incluyen dentro de canciones infantiles, amatorias y religiosas, estando la mayoría de los *viejos* dentro del grupo de canciones amatorias, cuando la temática que corresponde al romancero hispano es mucho más variada, dándose contradicciones como el caso del romance titulado *En el río Jordán*, incluido dentro de las canciones amatorias siendo religioso. El grupo de las canciones festivas está en su mayor parte formado por documentos de tipo rondeño, o el de canciones de cuna, integrado por

varios géneros que son propiamente infantiles pero, al parecer, de difícil separación entre las que son “para niños” y las que son “de niños”.

En la ordenación de los documentos se hallan las mismas escasas líneas explicativas que en Alicante:

Las canciones se ordenan, dentro de cada apartado, según sean con texto valenciano o castellano y, en cada uno de estos dos grupos, atendiendo a su similitud melódica, rítmica y otras características musicales generales, según la prioridad establecida en ese orden, aunque en muy contadas ocasiones éste ha tenido que alterarse por razones de compaginación del libro.²¹

Es oportuno reflejar la prioridad que en la organización se da a lengua como emblema de la identidad cultural por encima de lo propiamente musical y la vaguedad y parquedad en los criterios organizativos.

Aunque no figure en la introducción la representación de grafías adicionales, como los sonidos “ambiguos” o “neutros”, se encuentran en los documentos, aunque en un número muy reducido de ellos. Por otro lado, también están recogidos los nombres de los informantes y las piezas que cantaron, aunque únicamente eso, pues no figura ni la edad ni cualquier otro dato adicional.

Atendiendo al contenido tonal de la obra, destaca nuevamente el predominio absoluto de la organización melódica tonal mayor y menor y casi ausente de sistemas modales, con unos pocos documentos que se reparten entre las canciones de cuna, romances y canciones religiosas, aunque se encuentran rasgos que se pueden definir de arcaizantes en canciones infantiles y en los pregones. En el resto el dominio tonal es absoluto.

Un caso particular es aquel en el que se produce, aparentemente, un estadio intermedio entre lo modal y lo tonal al encontrarse en la misma tonada el VII grado neutro, o no temperado y a medio tono de la fundamental, o sensible. Hay un par de ejemplos de este tipo. El primero pertenece a las canciones de cuna (pág. 44):



Estos ejemplos parecen apuntar hacia una indecisión del intérprete entre dos tipos de sonoridades, pero no por ello debe tomarse exclusivamente como una persistencia de modelos más arcaicos. Con sonido ambiguo en el VII grado se observa en un número no abundante, pero sí lo suficiente como para tenerse en cuenta y en diversos tipos entonación, como el propio *modo de mi*.

Aparte de los poquísimos ejemplos de sonoridad modal clara, que entrarían dentro del modelo del *modo de la* de Manzano, en las tonadas infantiles de rasgos más arcaizantes volvemos a apreciar el predominio del tetracordo de *mi*, con final en *mi* o en *sol*, aunque este tipo de sonoridades no son exclusivas de dicho repertorio, pudiendo aparecer en todo tipo de géneros. Por ejemplo hay algunos casos de estas características dentro de las canciones religiosas, como el siguiente (pág. 935):

²¹ SEGUÍ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, pág. 15.

Aurora

La Yesa

935

Ejemplos que suelen tender a motivos muy breves repetidos y aire a soniquete dentro del registro estrecho de una cuarta. Se encuentran también en el grupo de pregones, donde se puede reducir todavía más el registro y número de sonidos, hasta tan sólo dos, que pueden presentar diferentes interválicas (segunda, mayor, menor, tercera menor, etc.), pues consisten principalmente en “llamadas”. Otros, al contrario, son verdaderas canciones, por extensión, ámbito y texto, aunque es en el repertorio infantil donde se hallan con más frecuencia, con más de 60 ejemplos (no incluidos dentro de la casuística del *modo de mi*). Algunos de ellos, cerca de 20 documentos, presentan al final de las transcripciones, después de la melodía en el tetracordo de *mi*, sonidos indeterminados que apuntan hacia modelos de entonación más amplios, hacia la tonalidad mayor (como saltos de dominante a la tónica *sol-do*) cuando los finales son en *sol*, y unos pocos hacia el modo menor (saltos *mi-la*) cuando los finales son en *mi*, lo que puede manifestarse en contra de la teoría de una evolución hacia entonaciones modales más amplias, en vez de hacia la tonalidad moderna. Aunque son más numerosos los ejemplos tetracordales con final en *mi* que no llevan estas ampliaciones, pues la mayor parte posee finales en *sol* y no permiten corroborar esta hipótesis como única, apuntando más bien hacia posibilidades diversas de entonaciones amplias, tanto tonales como modales. El siguiente ejemplo es de los casos que poseen el final en *sol* con ampliación hacia la escala mayor:

Masamagrell

La cantidad en términos absolutos del *modo de mi* es menor que en Alicante, llegando a aquí a casi 60 casos claros, pero sobre un número mayor de documentos (1388 contra los 706 de Alicante), con lo que queda en aproximadamente en algo más del 4% del total, frente al 10% de Alicante.

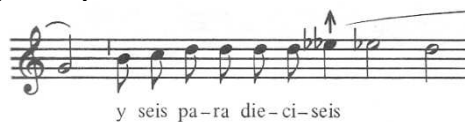
Hay muchas similitudes con lo observado en Alicante en relación a los géneros: la misma concentración en canciones de cuna y, sobre todo en canciones de trabajo, donde se halla la mayoría, pero mayor incidencia en romances, canciones religiosas y algún caso de canciones infantiles. Estas son las cifras:

- Canciones de cuna: 10 documentos (págs. 25, 27, 29, 30, 31, 33, 39, 40)
- Canciones infantiles: 4 documentos (págs. 51, 75, 82, 122)
- Canciones de Pascua: 1 documento (pág. 197)
- Canciones de ronda (quintos): 2 documentos (págs. 299, 303)

- Canciones amatorias (romances): 6 documentos (págs. 310, 313, 328, 338, 339, 345)
- Canciones festivas: 2 documentos (págs. 418, 423)
- Canciones de labores campesinas: 27 documentos (págs. 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473, 475, 576, 477, 478, 479, 480, 481, 488, 496, 497, 498, 499)
- Cancines de Navidad: 1 documento (pág. 844)
- Canciones religiosas (romances): 5 documentos (págs. 887, 898, 917, 922, 955)

La presencia de cromatismos en la entonación predomina sobre los modelos diatónicos, que sólo se encuentran en 7 de los 57 documentos que presentan el *modo de mi* (págs. 29, 31, 51, 338, 339, 423, 844). En los modelos cromatizados nuevamente predomina el III grado elevado, en solitario en la mayor parte de documentos, en 32, pero también en el resto en combinación con otros grados, especialmente el II elevado, en 9 documentos (págs. 33, 468, 471, 477, 478, 479, 480, 497), al que se añade el VI elevado en otro (pág. 27) y la combinación III y VI en 4 más (págs. 468, 475, 476, 477). Mientras que la alteración exclusiva de otros grado es casi inexistente: el II elevado o el VI, en un sólo ejemplo respectivamente (págs. 39, 478) y la alteración descendente del V grado (pág. 467), que hace presentar dudas sobre su filiación tonal. En general, hay una menor tendencia a la presencia de cromatismos que en Alicante, donde las combinaciones del III con otros grados, sobre todo el II, son más abundantes que la única del III grado, y una menor proporción de entonaciones no temperadas, únicamente en dos tonadas (págs. 475, 468), frente a la decena del cancionero anterior.

Estas entonaciones ambiguas en el *modo de mi* corresponden a dos cantos de trabajo (de trilla), de los cuales, al primero aparece afectando al II y III grado simultáneamente en una llegada a la fundamental, en lo que podría considerar una terminación ambigua con respecto al tetracordo mayor; y al VI, en lo que parece un ajuste de la entonación, al ser la nota más alta que se alcanza en toda la tonada y aparecer inmediatamente después ya temperado.



En la amplitud máxima de los registros sonoros de estas tonadas se observa una mayor tendencia a comprender ámbitos reducidos que en Alicante, pues el intervalo máximo más frecuente es la sexta, con 27 documentos, aunque, hay una mayor cantidad de ejemplos que la superan, con 17 documentos que llegan a la séptima y 8 que superan la octava, pero no son muchos más. En total tenemos 27 casos por debajo de la séptima y 31 desde ese intervalo máximo en adelante.

En las cadencias intermedias hay nuevamente una preferencia por la fundamental, lo que es indicativo de un comportamiento melódico tendente a la curva descendente, especialmente el arco, repetido en varias ocasiones en la misma tonada; tras lo que encuentran 15 cadencias al III grado y 13 al IV como grados preferentes. Destaca ese III grado como reposo de tensión melódica mayoritariamente elevado, debido a la gran presencia de canciones de cuna, pero sobre todo, de trabajo del tipo melismático-cromático, donde hay un número grande de ejemplos con peso específico en ese III grado (elevado) acompañado del V.

Aunque el tetracordo descendente se puede decir que es un comportamiento melódico cadencial inherente al *modo de mi*, hallamos una gran proporción de documentos que lo evitan de forma directa, de manera que, siendo 22 las tonadas que presentan el final *frigio* directo, en el resto se evita por medio de giros: en 18 finales por

medio de giros superiores, principalmente entre II y III grado (aunque algunos entre el I y II, como los arrullos finales en las canciones de cuna); giros inferiores, bajando al VII o al VI por debajo de la fundamental, en 5 casos (págs. 27, 122, 313, 328, 338); y en especial de saltos, en 12 documentos, entre los que domina el que se produce desde el III (elevado) al I, seguido de cuatro casos en los que se omite el IV grado (págs. 197, 475, 479, 598) quedando la cadencia: V-III-II-I y , un ejemplo de final VI#-I (pág. 39). Hay que tener en cuenta la combinación de varios de estos comportamientos descritos, prueba de la enorme variedad de posibilidades que existen. Por ejemplo, algunos documentos con final de salto finalizan con un giro en la forma I-II-III-II-I, o también otros con giros superiores e inferiores a la fundamental en la cadencia. De los finales en tetracordo descendente destaca la presencia del intervalo de segunda aumentada en tres documentos (págs. 418, 480, 487).

El intervalo de segunda aumentada aparece en menor proporción que en Alicante, tan sólo en 9 documentos contra los 20 de Alicante (págs. 27, 418, 468, 469, 475, 477, 480, 497, 887). El comportamiento es similar, es decir, sobre todo descendente hacia la fundamental entre el III grado elevado y el II en cadencias, pero también ante las mismas en cuatro ejemplos en que vuelve a ascender al III grado natural para cadenciar sin dicho intervalo (págs. 468, 475, 480, 497). No se manifiesta la misma insistencia de Alicante y en la mayor parte de documentos se encuentra una única vez en la tonada; únicamente en tres ejemplos aparecen repetidas veces, en una canción de cuna (pág. 27), en todas las cadencias excepto al final, que es evitado con la omisión del II grado (el salto III#-I); en una canción de trabajo (pág. 469), en la que igualmente se repite en toda cadencia, excepto en la última, en la que desaparece la elevación del III grado, por tanto, la segunda aumentada; y en una canción religiosa, género en el que no es frecuente, se halla en dos cadencias conclusivas.

Destaca una elevada cantidad de comportamientos melódicos que presentan el eje estructural en los grados I-III (elevado)-V, aunque con exclusividad únicamente en media docena, especialmente en tonadas de trabajo (pág. 466, 468 y 469); mientras que lo más frecuente es que aparezca en combinación con el eje de los grados I-IV, sobre todo en los procesos cadenciales, en 17 documentos, de los que por citar un ejemplo, el canto de trabajo de la página 480 es de alternancia de ambos ejes por igual, en frases alternas. Hay un predominio del eje estructural I-IV, en cerca de una decena de documentos, cuyo perfil es variable. También hay ejemplos del modelo descendente desde la octava, el basado en el eje de los grados VIII- IV-V-I, en 7 documentos: en canciones de cuna (pág. 31), de ronda (pág. 299), romances (pág. 310 y 338) y canciones festivas (pág. 423, 477 y 488), que se puede deber a una mayor presencia de otros géneros en relación con los cantos de trabajo. Lo mismo se puede decir de la presencia del *arquetipo*, cuyo perfil del *grupo 6* de Torner, que se encuentra en una docena de documentos, de los que sólo uno es un canto de trabajo (pág. 473), con más insistencia en otros géneros, especialmente en los cantos narrativos, como los romances (pág. 887, 889, 917, 922, 955), aunque también en canciones de cuna (pág. 30, 40), infantiles (pág. 75, 82, 122) y festivas (pág. 418).

Aparte de los 7 documentos de perfil descendente, que se suele producir en varios tramos de la tonada, o de forma repetida VIII-I, el perfil más presente es el arco, evidenciado en los ejemplos del *grupo 6* de Torner. El dominio de las pausas cerradas a la fundamental, unido a los inicios preferentes en el I grado (en 36 de los 58 documentos), produce en conjunto un perfil formado por arcos sucesivos cuando hay varias cadencias y como resultado preponderan formas onduladas sobre cualquier otra.

Igual que en Alicante, hay diferencias de comportamiento melódico de las tonadas según los géneros, el de los cantos de trabajo y una parte de los de cuna poseen

similitudes que los diferencian del resto. Pero hay otras que afectan de alguna manera al resto de especies.

En las 10 canciones de cuna se encuentran todos los comportamientos melódicos descritos, desde el modelo descendente desde la octava (pág. 31), el perfil del *grupo 6* de Torner (pág. 30, 40) y otros con el eje estructural I-IV sin este perfil, pero sobre todo destaca la presencia de ejemplos de eje I-III (elevado)-V, bien predominante, o bien alterno con el eje I-IV más habitual en las cadencias (pág. 25, 27, 29, 33), que es el más presente en las canciones de trabajo.

Aunque el I grado es el arranque mayoritario, hay inicios en el III grado elevado y del tipo mayor ascendente con II y III grados elevados; también dos casos diatónicos y otro con la segunda aumentada (pág. 27), que presentan el perfil de ejes repartidos entre el IV y V grado, más habitual en las canciones de trabajo. La persistencia de dicho intervalo en las cadencias produce un resultado de aire orientalizante.

El otro modelo que más abunda es el que presenta el *arquetipo*, que en el caso siguiente (pág. 30) tiende a dicho perfil, pero de ámbito muy estrecho, circunscribiéndose al recinto del tetracordo:

Cançó de bressol

$\text{♩} = 63$ Bellreguard

El meu xi-quet és el a-mo del cor—ral i del car—

-rer, de la fi—gue—ra i la

par—ra i la flor del ta—ron—ger.

Un modelo de entonación que se encuentra repartido por varias recopilaciones, aunque escaso, aparece en dos tonadas de cuna (pág. 26, 31) y en tres de trabajo (pág. 468, 481, 482). Aunque no podemos considerarlo un *modo de mi* posee muchas similitudes. Presenta una escala con ámbito reducido, muchas veces de cuarta disminuida y dos semitonos, uno en el extremo superior y otro en el inferior que lo aleja de cualquier modelo de base diatónica es el siguiente (pág. 31):

Cançó de bressol

$\text{♩} = 66$ Villalonga

Ai! la me—ua xi—ca és l'a—ma del cor—

-ral i del car—rer de la lli—me—ra i la

par—ra i la flor del ta—ron—ger.

Posee la peculiaridad de finalizar en un sonido que parece inestable, como el III grado del *modo de mi*, del que parece un fragmento, pues numerosas tonadas de eje I-III-V poseen literalmente este comportamiento, sobre todo en la primera mitad, con arranques y la cadencia media al III grado elevado, pero con la salvedad de que no

finaliza en la fundamental; al contrario que el ejemplo siguiente (pág. 25), en cuya primera mitad se puede observar esta entonación y en la segunda la cadencia en *mi*:

Cançó de bressol

Potriès

$\text{♩} = 92$

La me-ua xi-caés l'a-ma del cor-ral i del car-rer
de la fi-gue-raj la par-ra de la flor del ta-ron-ger.

Ritmo de la silla, meciendo.

En las tonadas infantiles es frecuente el modelo de entonación tetracordal en *mi*, pero además, hay unos pocos casos que presentan el *modo de mi*. Son también correspondientes al perfil *arquetipo*, como el siguiente ejemplo (pág. 75), que es de amplia difusión:

La molinera

Agullent

$\text{♩} = 104.$

La mo-li-ne-ra por-ta el bri-al fo-ra-dat i a
la po-bre-ta xi-ca l'il han des-gar-rat. La mo-li-ne-ra, la
mo-li-ne-ra me-ne-a-te con ai-re co-mo-e-sa mue-la.

Tanto en las canciones de quintos como de las festivas subyace por lo general el empleo de acompañamientos instrumentales. Se podría hablar del *modo de mi* “armónico” que hemos sugerido ya en alguna ocasión, pues presentan recursos melódicos propios de la supeditación a una armonía, como las progresiones. El siguiente caso (pág. 418), lleva acompañamiento armónico y, además, la segunda aumentada:

Picaina

Benegida

$\text{♩} = 72$

Tot a-quell que am-praun du-ro i un diu-ment-ge per l'es-prà
Càl-ça-me-la de nou lliu-res que soc fa-drí de ri-gor
i se'n va-ja a Gan-dí-a a que li cal-çen l'ai-xà Déu mos lliu-re de l'ai-xà
i en el temps de la ca-lor. Pi-cai-na, re-deu pi-cai-na, re-deu pi-cai-na quin ai-gua cau.

La segunda aumentada se encuentra en cadencia a la fundamental y en sentido descendente, como es más habitual. Como hemos señalado, es muy posible que su origen aquí sea “armónico”. La sucesión de acordes que presenta corresponde a la

llamada cadencia andaluza, es decir, al movimiento descendente de acordes formados sobre los grados IV-III-II-I.

En los romances y las canciones religiosas (también romances de temática religiosa) nuevamente el modelo del *arquetipo* es el más frecuente, en especial en las religiosas, pues los cinco ejemplos localizados presentan dicho perfil. En los 6 romances de temática profana hay más variedad de comportamientos, dado que se presenta el modelo descendente desde la octava, y el de eje en los grados III (elevado)-V, pero en combinación con el eje I-IV en diversas proporciones, como en las canciones de trabajo y de cuna, especialmente el eje en el IV grado en las partes finales.

El bloque más importante de ejemplos los proporciona el género de tonadas de trabajo, con cerca de un 40% del total en el *modo de mi*. Llama la atención, como sucede en Alicante, que la presencia del *modo de mi* sea el único modelo de entonación aparte del tonal y no haya apenas ejemplos de otros modelos. Hemos expresado para Alicante la posible “realimentación” de estas sonoridades por influencia del cante flamenco, explicación válida para lo observado en este cancionero también.

A diferencia de Alicante, aquí se observa (aparte de más escaso porcentaje) una menor extensión de melismas, y menor cantidad y concentración de cromatismos, con alguna excepción. Prueba de ello es la escasísima presencia de entonaciones “neutras” en comparación, con tan sólo un par de documentos.

En estas canciones de trabajo hay, en conjunto, una especial predilección por el eje estructural en los grados I-III (elevado)-V, aunque aparezca en combinación con el peso en el IV grado en las cadencias en muchos ejemplos, el V grado con apoyo del III tiende a predominar. Es también en este grupo donde se encuentra con más frecuencia la segunda aumentada. Se puede observar en el siguiente documento (pág. 466), ante la primera llegada a la fundamental:

L'assot i la ferradura

Masanasa

L'as-sot i la fer-ra-du-ra
Si tu ca-sa fue-ra cár-cel

que fan la pa-lla me-nu-da
y tu quartun ca-la-bo-zo,

i al sen-tir gronyir l'as-sot
si tu fue-ras la ca-de-na

ja xi-lla la fer-ra-u-ra
yo pri-sio-ne-ro di-cho so ¡Arre, arre!

La presencia de *diatonismos en evolución* en este cancionero se puede considerar prácticamente nula, pues sólo se produce en unos pocos ejemplos de cantos de trabajo como leves inflexiones en el curso de la tonada, pero no de manera estructural, que podría decirse, afectando a los finales y a amplias zonas del discurso melódico.

La siguiente tonada (pág. 468), que por la proliferación de movimientos cromáticos es muy similar a algunos alicantinos, posee una llegada a la fundamental ambigua por la elevación no temperada del II y III grado únicamente en la tercera llegada a la fundamental:



En el cancionero hay varios ejemplos del género híbrido entre el *modo de mi* y la tonalidad moderna con la estructura del fandango, en el grupo de los *fandangos* propiamente dichos, de cuatro documentos dos presentan la estructura *modo de mitonal* (págs. 677, 682); y el de las *valencianas*, que de un total de 15 documentos 6 presentan dicho modelo (págs. 688, 690, 694, 698, 710).

Hay otros documentos con la denominación de fandango dentro del grupo de las jotas, pues forman parejas en forma de *suite* con éstas en la interpretación, pero no hay ningún ejemplo de estructura híbrida con el *modo de mi*.

De los documentos del grupo de *fandangos*, los que no presentan el modelo tradicional híbrido son de naturaleza exclusivamente tonal mayor, aunque en las *valencianas*, aparte del tonal mayor hay un caso de modo menor tonal (pág. 698) y otro en el que se dan ambas modalidades sobre la tónica homónima (pág. 709), pero el modo menor es una mera inflexión en el curso de la misma.

No todos los fandangos con el *modo de mi* llevan la realización armónica de las guitarras, pero en los que se registra vuelve a encontrarse la sucesión de acordes sobre los grados I-II y tras el del II (*fa*) como acorde pivote, el I en el modo mayor tonal, que equivale a IV-I en este último, modulación igual a los ejemplos alicantinos; aunque en el presente cancionero se observa el paso del *modo de mi* al mayor tonal directamente, es decir, acorde del I grado en *mi*- V del modo mayor-I modo mayor (pág. 683) en el inicio de las coplas

También se observa un caso (pág. 677) en el que la parte correspondiente al modo mayor tonal no presenta la fórmula cadencial básica completa y se reduce a la alternancia de acordes sobre los grados I-IV-I-IV..., de sensación tonal más estática, cuasi modal, en las coplas, pero de especial fuerza en la vuelta al *modo de mi*.

Aparte de la sucesión I-II que apuntábamos atrás, la armonía del *modo de mi* en estos documentos tiene una mayor variedad de soluciones: Uno de los ejemplos (pág. 690) la sucesión I-VII-I-VIII sobre una *pedal* de tónica, otro (pág. 694), cuya sucesión de acordes corresponde a los grados I-IV-I-IV, bien parece la sucesión tónica-dominante en el modo menor, y además la modulación al modo mayor de las coplas es por medio de ese IV grado en *mi* que es VI grado de *do* mayor. Pero en general, la armonización del *modo de mi* siempre se resuelve con la alternancia del acorde fundamental con otro (II, VII, IV), reduciendo la tensión al contraste de dos únicas sonoridades (optimización de recursos), cuyo caso más extremo y usual en otros repertorios sería el acorde único del I grado. Una cuestión de interés en este último ejemplo es que en la melodía de las

coplas tonales las cadencias sobre el acorde de tónica (do mayor) caen al III grado, realizando la cadencia propia del *modo de mi*, y no sólo eso, sino que en el resto los movimientos y giros son los propios de dicho *modo*; por ejemplo, sobre el acorde del IV grado aparece el giro típico de las melodías del *arquetipo de mi*, con los grados IV-III#-IV, lo que nos lleva a pensar que domina melódicamente en toda la tonada, aunque se reduzca al inicio y final, siendo posible que la parte tonal se haya introducido posteriormente a partir de un posible origen en el *modo de mi* único. Aunque la predilección en la tradición oral española por esta cadencia en *mi* es clara, aun tratándose de piezas tonales como las jotas, en muchos casos es muy posible que sean reminiscencias o supervivencias del modelo de cadencia *frigia*.

Aunque el número de documentos es mayor que en el cancionero de Alicante, cabe destacar que el número ejemplos de tonadas en *modo de mi* o modales en general es menor, tanto por la cantidad como por las características específicas, que fundamentalmente en las tonadas de trabajo y salvo algunas excepciones, presentan una menor cromatización, incidencia de intervalos ambiguos e intervalos especiales como la segunda aumentada, así como una menor proliferación de melismas.

El Cancionero musical de la provincia de Castellón de Salvador Seguí

Al abordar el cancionero de Valencia se indicó que los trabajos de recopilación se realizaron simultáneamente junto con Alicante entre los años 1974 y 1980, pero para la publicación del de Castellón habrá que esperar a 1990.

La presente colección está formada por cerca de 700 documentos musicales divididos en secciones de igual manera que en el cancionero de Valencia, pero con pequeñas diferencias en las subdivisiones de algunos géneros. En las canciones infantiles, aunque presenta casi las mismas subsecciones, algunas ahora están reunidas, quedando así: a) *corro*, b) *comba*, c) *juegos*, d) *humorísticas*, e) *bautizo*, de *contar y de lluvia*, y f) *romances y varios*. Las *salpases* pasan ahora a formar parte de las *canciones de Pascua*, que quedan divididas ahora en éstas mas *juegos*. En las *canciones de ronda* desaparecen los *mayos*, y quedan en *albadas* y *quintos*. Las canciones amatorias de igual manera, en *romances*, pero agrupadas junto a *habaneras* y *varios*. En las *canciones festivas* desaparecen las *de crítica* y las *narraciones* y aparecen las *de boda*, quedando: a) *humorísticas*, b) *de reunión*, c) *de beber*, d) *satíricas*, de *bodas* y *varios*. Los *pregones* quedan reducidos y reunidos en *sereno* y *bando*. Las *canciones de trabajo* quedan casi de igual manera, pero desaparecen las *de escardar* y aparecen las *de arrieros*, quedando: a) *trilla*, b) *siega*, c) *arar*, d) *arrieros y varios*. En las *tocatas de dulzaina* desaparece la colección valenciana del Padre Baixauli y quedan en: a) *danzas*, b) *pasacalles*, y c) *dianas y varios*. En las canciones danzadas desaparecen los boleros, y aparecen fragmentos de jotas, quedando: a) *seguidillas*, b) *jotas*, c) *coplas de jotas*, d) *estribillos de jotas*, y e) *fandangos, valencianas y varios*. Las canciones de cuna quedan sin subdividir en secciones. Las canciones de navidad permanecen igual: a) *villancicos*, b) *aguinaldos* y c) *Albadas*. Y por último, Las religiosas también permanecen igual, pero agrupadas las dos últimas: a) *Gozos*, b) *oraciones*, c) *romances*, d) *auroras*, e) *salves*, y f) *pasiones y varios*.

Estas breves variaciones no obedecen a otra cosa que a diferencias de repertorios de esta nueva colección. Las canciones de cuna no se subdividen puesto que hay recogidos sólo unos pocos documentos (12) que son *nanas*. Otros casos de cantidades reducidas se reagrupan y aparecen otros que no figuraban en la colección de Valencia, como las

canciones de boda y los cantos de arrieros, y por el contrario desaparecen aquellos de los que no hay ejemplos aquí. Sin embargo, ciertos trasiegos de un género a otro, como en el caso de las *salpasses*, ponen más en evidencia la problemática de la organización. Las propias palabras del autor son aclarativas al hablar de las canciones de Pascua: “Todos los ejemplos de esta sección son canciones infantiles, por lo que podrían figurar incluidas en el apartado anterior, sin embargo, su motivación es tan específica que no estorba ni confunde dedicarles un apartado propio.”²²

Bajo nuestro punto de vista se está buscando de alguna manera destacar la especificidad propia de algunos de estos bloques de repertorios sobre las organizaciones más genéricas y prácticas del común de la tradición oral española. Al igual que en Valencia, las explicaciones que figuran en los criterios de ordenación interna del material musical pueden ser suficientemente aclarativas en este sentido:

El criterio seguido en la ordenación interna de cada uno de los apartados se basa primeramente en el natural biligüismo de muchos de los pueblos castellonenses, incluyéndose en cada grupo las canciones con texto valenciano, que son minoritarias, seguidas de las de texto castellano; prima luego el criterio de similitud musical, en orden a los aspectos rítmico-melódicos, métrico-tonales y otras características generales, según la prioridad establecida en ese orden, aunque en muy contadas ocasiones tal proceder ha tenido que alterarse por razones de compaginación del libro.²³

En términos generales el aparato introductorio es prácticamente idéntico al Cancionero de Valencia. Sin embargo, hay ciertas modificaciones y añadidos en el desarrollo de algunos puntos que son aún más explícitos. Se constata en las *notas del autor* al referirse a la selección de documentos que integran la obra, uno de los principales escollos en el plano teórico y metodológico de este tipo de obras. También se hace referencia a la supresión específica en determinados géneros como los gozos, “por tener como soporte melodías carentes de tradición y estilo”, también de las tocatas, y de otra cuestión de suma importancia:

Una cantidad considerable de cantos y tocatas recogidos en diversos pueblos de la provincia no han sido incluidos en esta publicación, por carecer de las mínimas características que permiten adjudicarles el rango estilístico comúnmente otorgado a la música popular. Asimismo, un elevado número de temas, sencillas variantes de los ejemplos aquí reunidos, han sido también excluidos, tanto por no rebasar excesivamente los generosos límites iniciales previstos para esta publicación, como para no reiterar sobradamente melodías o tocatas de estructuras y contornos rítmico-melódicos muy semejantes.²⁴

En primer lugar, no sabemos cuál de todas la variantes es la que es escogida como válida, cuestión que puede denotar ciertos planteamientos heredados de la tradición romántica, como la búsqueda de una versión original o primera, aunque sea por el rechazo de otras “muy parecidas”, partiendo de unos criterios estéticos para ello. Pero además, se suprime una información fundamental en materia de modelos de entonación al excluirse posibles diversas soluciones simultáneas. Esta problemática aparece en muchos trabajos de recopilación: eludir o suprimir este fenómeno de las variantes melódicas, innato a la tradición oral y fundamental para su estudio, justificado muchas veces por una cuestión de espacio. En otros trabajos, los menos, esto último se resuelve

²² SEGUÍ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, pág. 8.

²³ Ibidem, pág. 14.

²⁴ Ibidem, pág. 13.

fácilmente colocando bajo cada tonada los pequeños fragmentos de cambio de unas melodías con respecto a otras.

El plan teórico de la presente obra es muy similar a la de Valencia. También aquí hallamos breves explicaciones en cada apartado de ordenación de los documentos, pero ahora con menor abundancia de generalidades válidas para cualquier repertorio hispano y más aportaciones a las características musicales propias de las tonadas de cada sección. Por ejemplo, sobre las canciones de ronda dice Seguí: “Por su parte, las albas se ofrecen en dos tipos musicales bien distintos; uno medido en compás de 6/8 y con acompañamiento instrumental de dulzaina y tamboril, otro, medido en compás binario y con acompañamiento de rondalla.”²⁵; o sobre las canciones infantiles, de especial interés para nuestro tema: “Son cantos de entonación silábica de corto ámbito tonal, que en la mayoría de los casos no rebasa el intervalo de sexta, siendo bastantes los recluidos en la distancia de cuarta con tendencia melódica descendente, al modo del tetracordo dórico; en otros casos predomina el sentido armónico de las melodías, construido sobre los acordes tonales y sólo en un caso se supera el intervalo de octava, para fijar excepcionalmente los límites en la décima.”²⁶ Esto último corrobora lo que hemos dicho sobre este género, con la especial abundancia del tetracordo de *mi* en los documentos no específicamente tonales.

Junto a comentarios de gran utilidad aparecen otros que sorprenden por suponer una alteración del original (que por lo menos advierte); tal sucede al hablar de las canciones danzadas:

En todas las comarcas castellonenses, particularmente las del interior, la tendencia generalizada de las canciones danzadas es hacia la jota, es decir, ir transformándose hasta “ajotarse”; de manera especial ha ocurrido y ocurre en el caso de las seguidillas y fandangos. Por ello resulta muy satisfactorio haber reunido una colección en la que hay dos ejemplos completos de “baile suelto” (Seguidilla, Jota y Fandango, interpretados sucesivamente sin interrupción, como tres partes de una sola pieza), recogidos en Jérica y Vall de Almonacid, otros cuatro ejemplos con la jota y fandango unidas en un sólo cuerpo (Vall de Uxó, Viver, Jérica y Tales), además de varias seguidillas y fandangos sueltos. Ciertamente que algunos de estos últimos ejemplos ha habido que “reescribirlos”, para devolverles su estructura formal avalada por la tradición, pues sus esquemas rítmicos y armónicos, tal como los comunicantes nos los han transmitido y las interpretan normalmente se han adaptado a las formas de jota.²⁷

De la tendencia al dominio de la jota que manifiestan varias recopilaciones, ahora se suma está también en todos los géneros y no sólo en las canciones de baile, como hemos podido comprobar por las propias palabras del autor al referirse a otras secciones. Pero sobre los bailes es significativo señalar que sólo hay recogidos 10 documentos en el apartado *Fandangos, valencianas y varios* (siendo el resto de la sección de *Canciones danzadas* jotas y algunas seguidillas), de los que únicamente dos presentan el esquema armónico híbrido *modo de mi*-tonal propio del fandango.

Volviendo momentáneamente al tema de la división de los materiales recogidos, resulta de interés citar nuevamente las palabras del autor: “Por otro lado, en nada incide en el contenido de los materiales una agrupación diferente de los mismos, tanto en cuanto a las doce secciones principales, como a los diferentes apartados internos de cada una de ellas. En todo caso, nos parece adecuada y justificada la secuencia escogida

²⁵ SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 9.

²⁶ Ibidem, pág. 8.

²⁷ Ibidem, pág. 10.

en la presentación de las casi ochocientas melodías –exactamente 781- que componen esta compilación,”²⁸

Si bien, en efecto la organización interna de la obra no afecta al contenido de la misma, sin embargo, en cuanto al estudio de los citados materiales sí puede incidir en los resultados de determinados datos si se tratan de comparar con otros trabajos, cuando los géneros no son coincidentes o por lo menos se dificultan enormemente. Cuestión aparte es que no aparece tampoco numeración alguna de los documentos.²⁹

Por último, en relación con la introducción de esta recopilación, dos cuestiones: por un lado, se encuentra nuevamente la representación gráfica de signos relativos a sonoridades neutras, como sucedía en Alicante, detalle del que hablaremos más adelante; y por otro, al final del trabajo hay una relación de los informantes, pero únicamente eso, pues figura sólo el nombre del mismo y el título de la canción que cantó. No aparecen recogidos otros datos que habrían sido de gran utilidad.

Para el análisis de la materia tonal de este cancionero son de gran utilidad algunos de los comentarios del autor, como por ejemplo la observación sobre la tendencia a la jota y, por tanto, a los esquemas tonales que posee. De esta manera el predominio de las estructuras tonales es casi absoluto y tan sólo unos pocos documentos poseen características que permitan suponer modelos de entonación diversos al tonal.

Al referirse a las canciones infantiles, Salvador Seguí cita la existencia de un número apreciable de documentos que presentan su entonación en el tetracordo de *mi*. Haciendo un recuento observamos que es así en 24 de los 120 documentos que integran este repertorio infantil (incluidas las *canciones de Pascua*), a los que se añadirían otros tantos contruidos sobre otra base tetracordal, como el tetracordo menor *re-sol* o sobre una base mayor *do-fa*, siempre con aspecto melódico arcaizante. En el caso del tetracordo de *mi*, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, lo habitual es que finalice la tonada en la propia nota *mi* o en *sol*, siendo en *mi* tan sólo en 6 de los documentos localizados.

Otra sección donde se observan rasgos melódicos de tendencias más arcaizantes, en unos pocos documentos, es en el apartado de canciones religiosas. Sobre este género, el propio autor en la introducción hace el siguiente breve comentario: “En el caso de los Gozos aparecen muestras de arcaicas melodías derivadas del canto llano y otras de hechura más moderna, (...)”³⁰

Una última sección que posee documentos de estructura más relacionada con formas modales que tonales es el grupo de pregones, entre los que prepondera el estrecho ámbito tetracordal cercano en el desarrollo melódico al soniquete o al recitado. Pero tan sólo integran esta sección 5 documentos, de los que sólo uno es de corte claramente tonal (pág. 194), mientras que en el resto hay 2 ejemplos (pág. 193) cuyo perfil sonoro corresponde a una simple llamada que sólo se utilizan las notas de una carta justa (*sol-do*); otro, que presenta el tetracordo de *mi* con final en *sol* (aunque con el salto final *sol-*

²⁸ SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 8.

²⁹ En relación con esto hemos de advertir al lector que de la cifra de 781 melodías ofrecida por Seguí, nosotros hemos contabilizado sólo 695 documentos, y es debido a que no debe identificarse melodía con documento musical. Nosotros hemos tomado como documento la transcripción íntegra que figura tras cada epígrafe, que normalmente coincide con una canción y melodía, pero en el caso concreto del grupo de canciones danzadas hemos constatado que aparece bajo la denominación de un determinado baile una suite formada por varias melodías, que corresponden a una jota y un fandango, por ejemplo.

³⁰ SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 11. Reiteramos sobre esta sección lo expresado en otras ocasiones: debe tomarse con extrema precaución el hecho de encontrar ejemplos conformados con melodías de estilo gregoriano, pues la imitación de estilos antiguos puede confundirse y directamente tomarse como tales.

do en notación rítmica); y por último, uno muy interesante (pág. 193), pues bien podría tenerse como un *modo de mi* en “estado embrionario”, pero no únicamente por reducirse al tetracordo de *mi*, sino por presentar además alteraciones propias del *modo*, en concreto la correspondiente al común III grado elevado:



Como se puede apreciar, el registro sonoro no corresponde al tetracordo, puesto que se ha desplazado hacia abajo un grado de la escala y recoge por abajo al supuesto VII grado de la escala, algo menos habitual en el tipo de documentos de recinto muy estrecho, como en los del género infantil.

En esta última recopilación de las tres de Seguí es en la que menos tonadas del *modo de mi* hemos localizado, reduciéndose a un total de 17 ejemplos más claros, lo que correspondería a escasamente algo más de un 2% del total de documentos. Por géneros o secciones del mismo, estas son las cantidades obtenidas:

- Canciones infantiles: 2 casos (págs. 48, 49)
- Canciones amatorias (romances): 1 caso (pág. 123)
- Pregones: 1 caso dudoso (es el ejemplo anterior)
- Canciones de labores campesinas: 6 casos (págs. 197, 200, 202, 205, 206)
- Canciones de Navidad (villancicos): 1 caso (págs. 422)
- Canciones de cuna: 4 casos (págs. 409, 410, 411)
- Canciones religiosas (gozos y oraciones): 3 casos (págs. 492, 518, 527)

Los géneros que más ejemplos poseen son las canciones de trabajo y las de cuna, pero ahora las cantidades son todavía menores si las comparamos con las de los otros dos trabajos del autor. Pero hay que tener en cuenta que el número total de documentos recogidos en ambos géneros es aquí reducido, en concreto a 12 en las canciones de cuna y a 27 en las de trabajo, con lo que la incidencia del *modo de mi* es proporcionalmente alta en los dos. La escasez de ejemplos de estos y otros géneros como los romances y pese a que ahora aparezcan otros como las canciones de boda, también con sólo unos pocos ejemplos, se ve compensada al haberse recogido con más abundancia otros como las canciones infantiles, con 120 documentos y, especialmente, en los cantos religiosos, con 270 documentos, en su mayoría gozos y auroras, lo que puede ser un dato de interés sobre el estado de la tradición y su evolución.

En lo relativo a los diferentes aspectos musicales de los documentos del *modo de mi*, en primer lugar cabe subrayar la presencia absoluta de alteraciones. No hay ejemplos diatónicos. De las alteraciones, como es lo habitual, la más frecuente es la que afecta al III grado, que aparece en prácticamente la totalidad del presente repertorio. En solitario aparece en 12 documentos, más 2 en que es acompañada por el II grado elevado (págs. 202, 409) y en otro por el II y VI grados (pág. 200). En un caso aparece el VI en solitario (pág. 197). El predominio del III grado como alteración única es ya indicativo de que el número de tonadas de elevada incidencia de cromatización es aquí menor que en los cancioneros anteriores de Seguí.

Sólo un documento presenta entonaciones no temperadas (canto de trabajo de la pág. 202) que afecta al III grado. Aparece en tres ocasiones. En la primera parece una indecisión en la elevación de dicho grado que resulta un poco alta. En las otras dos se produce en sentido descendente ante las cadencias a la fundamental, que además forma en ambos casos un intervalo de segunda aumentada “ambigua”. Dicho intervalo sólo se encuentra en dicho documento, no habiendo ejemplos de segunda aumentada que podríamos decir “temperada”. No sabemos si esta alteración no temperada es como resultado de una imprecisión ante la dificultad de entonación que supone este intervalo.

En el jardín del querer

♩. = 63 Cuevas de Vinromá

Pa-ra qué sir-ve te-ner e-sa ca-ra tan her-mo-sa, pa-ra
qué sir-ve te-ner e-sa ca-ra tan her-mo-sa,
si en el jar-dín del que-rer
pa-re-cen tan en-ga-ño-sa.

Sobre los recintos sonoros máximos hay, como en Valencia, un equilibrio en el punto medio propuesto en el ámbito de sexta, de tal forma que 9 documentos superan este registro y 8 no lo sobrepasan, siendo el mayor número el que presenta este ámbito de sexta, seguido de 4 que superan la octava.

En las cadencias o pausas no finales también volvemos a hallar el I grado como el preferido, apareciendo en 13 de los documentos contemplados. A este grado le sigue el IV, con 11 ejemplos, en vez del III como en los otros dos cancioneros, que ahora se presenta sólo en 6 ocasiones como final de parte. Esto es lo más frecuente y en la mayoría de recopilaciones consultadas es la pausa al IV grado la que predomina. Como es habitual otros grados se presentan de manera ocasional: el V en tres ocasiones (págs. 49, 205, 527), el II en dos (págs. 404, 409) y el VII en una (pág. 492).

En los finales se observa que el modelo del tetracordo descendente de forma literal sólo aparece en 6 documentos (pág. 48, 202, 409, 410, 518) mientras que en 8 presenta modificaciones, como los más frecuentes giros entre los grados II y III en el descenso (4 ejemplos: págs. 123, 197, 206, 411), la bajada por debajo de la fundamental (3 ejemplos: págs. 49, 193, 492), o ambos (pág. 200). Con final de salto sólo se encuentra el habitual final del III grado elevado al I (pág. 527), aunque en otro (pág. 197) aparece el salto de los grados IV-I antes del propio final con giros entre los grados I y III.

En líneas generales los comportamientos melódicos de este cancionero poseen similitudes con los otros dos anteriores, pero ahora el modelo del perfil *arquetipo*, aunque no de forma literal, se presenta proporcionalmente más, en 6 de los documentos (pág. 49, 123, 202, 492, 518, 527). Aparte de este modelo, hay 4 ejemplos del tipo melódico de movimiento básicamente descendente desde la octava (pág. 48, 422, 518, 527), si bien, en dos aparece combinado en alguna frase con el perfil del *arquetipo* (pág. 518, 527) y en otro el movimiento descendente se produce hasta una meseta en el IV grado en la zona central y desde ahí a la fundamental (pág. 422). También encontramos el comportamiento melódico basado en el eje estructural III#-V (pág. 205) y en I-IV

grados (pág. 197, 206), pero lo más frecuente es que aparezcan combinados ambos en diferente proporción y partes de la tonada (pág. 200, 205, 409, 410, 411).

Hay diferencias de comportamientos según los géneros del presente repertorio. En las canciones infantiles y las religiosas, que son en ambos casos en su mayor parte romances, se concentran los ejemplos del perfil del *grupo 6* Torner o *arquetipo* y también los del perfil descendente desde la octava superior, como el que presentamos a continuación (pág. 48):

Bordando corbatas



El comportamiento melódico es el siguiente: movimiento descendente desde la octava hasta el centro, de peso en el IV grado en este caso, sobre el que gira para bajar, al final, a la fundamental en el tetracordo descendente de *mi*. Además, la cadencia al I grado se encuentra repetida. Este último proceder es muy abundante en general en el *modo de mi*, es decir, la repetición cadencial al final (de ahí, en parte, la abundancia de cadencias intermedias al I grado) que en este caso se aproxima al perfil del *arquetipo*, siendo muy frecuente la forma de perfil en otro arco final más reducido.

Con respecto a las canciones de cuna, los 4 documentos presentan características muy similares: todos ellos arrancan en el III grado elevado, y presentan ejes estructurales entre los grados III (elevado)-V y I-IV, este último más usual en las cadencias. Aparte, presentan algunos giros y movimientos melódicos cercanos a la armonía tonal. Sobre este último punto se manifiesta el autor en la introducción:

No son muchos los ejemplos reunidos, pero sí los suficientes para constatar cómo la canción de cuna castellanense se aleja musicalmente de las canciones de trilla, incluso en los pueblos huertanos del litoral. Lo que da lugar a un estilo propio de canción de cuna valenciana, al modo como se canta en los pueblos entre los ríos Mijares y Segura, no es que se pierda del todo aquí, pero surgen dos variantes que tienden una hacia el fandango y otra hacia la jota, con sus consiguientes esquemas rítmicos y armónicos, y en ambos casos apartándose del carácter melódico-modal y de ritmo libre.³¹

Por lo que hemos podido constatar, las canciones de cuna nunca llegan a la profusión de cromatismos y melismas que poseen las de trabajo, pero se aproximan en cuanto a la materia tonal, con la presencia significativa y casi exclusiva del *modo de mi*, aparte, claro está, de los modos mayor y menor modernos. Por otro lado, la tendencia a contagiarse de los modelos armónicos, especialmente con la jota, la hemos observado también en las canciones de trabajo de este cancionero, pero también en los anteriores, con ejemplos que incluso se denominan “jota de segadores”

El siguiente ejemplo (pág. 409) es una de las canciones de cuna en la que se observa esta tendencia en buena medida aplicable al resto:

³¹ SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 11.

El meu xiquet s'ha enutjat

Moncófar

$\text{♩} = 72$

El meu xi - quet s'ha_e - nut - jat, el meu xi - quet s'ha_e - nut -
 jat, la ma - re de Déu que_el gui - e
 Ja no vol tor - nar a ca - sa per - què té por que l'en vi - e.
 El meu xi - quet s'ha_e - nut - jat.

Contiene movimientos y cadencias menos habituales y, por ejemplo, hay reposos en el II grado y en el III, éste último de tendencia mayor (a *sol*) por medio del II grado elevado a modo de sensible. En otros casos también hay una tendencia al VI grado por medio de saltos (V-I, *sol-do*) y cadencias con el uso del V grado como sensible.

Los cantos de trabajo son aquí también los más numerosos en llevar el *modo de mi*. Del total de 6 se observa que, como en las canciones de cuna, hay tendencia a poseer el eje estructural en los grados III#-V en exclusivo y en combinación con el eje I-IV, aunque también éste último como eje único. No se observa la alta concentración de cromatismos y melismas que viéramos en Alicante, siendo aquí todavía menor que en Valencia. La influencia de la jota en este género también se deja notar con claridad. Las palabras del autor al hablar de esta sección también corroboran esta tendencia:

En los pueblos castellonenses, sobre todo en las comarcas del interior que es donde más han perdurado estas canciones, cuando va apareciendo su metrificación hasta imponerse con regularidad la medida del ritmo lo hace al amparo de la jota y por ahí acaban acomodándose al compás ternario, a la vez que se introduce la alternancia tonal de tónica y dominante.³²

El siguiente ejemplo (pág. 197) puede presentar indicios de esta tendencia:

Arre burro i no te pares

Alcora

$\text{♩} = 96$

Ar - re bur - ro_i no te pa - res
 que a - quí no ven - den . cen - te - no,
 que les xi - ques d'es - te po - ble
 tie - nen el cu - lo mo - re - no.

Alberga dudas por tratarse únicamente de un fragmento muy breve, de una única frase repetida casi literalmente, que pese a llevar un final en *mi* se puede tomar también

³² SEGUÍ, Salvador: Op. cit., pág. 10.

como un final en el V grado de una escala mayor (*si*) con el VI y VII grados rebajados, o de un modo menor en el acorde de la dominante. Se podría hablar de una estructura tonal con gestos melódicos de persistencia modal.

Hemos constatado la tendencia descendente en cuanto a la presencia del *modo de mi*, desde Alicante hasta Castellón, que por otro lado ha sido casi exclusivamente el único modelo de entonación diverso de la tonalidad mayor y menor moderna, que presenta especial incidencia en géneros de interpretación individual, como son en este caso las canciones de cuna y de trabajo del estilo melismático-cromático de ritmo libre, coincidiendo en esta circunstancia con los datos obtenidos en otros cancioneros con escaso número de entonaciones modales.

2.6. Islas Canarias

No hay recopilaciones publicadas de amplitud geográfica mínimamente representativa de ninguna de las Islas Canarias que recoja todos los géneros tradicionales, pero en su defecto se encuentran, editados entre 1980 y 2000, trabajos importantes sobre el romancero de todo el Archipiélago a cargo de Maximiano Trapero y de Lothar Siemens¹. De esta colaboración surgen los romanceros de Gran Canaria², de Fuerteventura³, de La Gomera⁴, de El Hierro⁵ y de La Palma⁶, con la excepción de Lanzarote⁷, sin música, y quedando sin editar el de Santa Cruz de Tenerife⁸.

El Romancero de Gran Canaria, dividido en dos volúmenes fruto de su realización en dos etapas es el que más melodías recoge, con un total de 400 versiones melódicas. Le siguen el Romancero de la isla de La Palma, con 65 melodías; el de Fuerteventura, con un total de 40; el de La Gomera, con 20 melodías; y el de El Hierro, con 9.

Las diferentes cantidades de la documentación musical incluida en cada caso se deben a diferencias de interpretación en las Islas en cuanto a la relación de los textos con la música: En el caso de Gran Canaria, y como es lo más frecuente, cada romance lleva su propia melodía como canto individual. Tanto en Santa Cruz de Tenerife como en Lanzarote los romances no se cantan, sólo se recitan, al menos en la actualidad, lo que no quiere decir que esto haya sido siempre así, sino que la tradición que ha llegado hasta nuestros días es una tradición meramente recitada⁹. En los restantes casos, es decir, La Palma, Fuerteventura, El Hierro y La Gomera, hallamos una forma peculiar de interpretación a saber, todos los romances se cantan con una melodía única (con diferentes variantes) que se llama *meda* o *meida* y dentro de una interpretación colectiva, en la que un solista canta los versos del romance, mientras que el resto del grupo canta un estribillo o “responder” en estilo responsorial¹⁰. De ahí que encontremos la gran diferencia entre la cantidad de las melodías recopiladas en Gran Canaria con el resto de las islas, pues en cada una de ellas encontramos únicamente las variantes de esta melodía común o *meda*.

¹ Emilio Rey indica lo siguiente: “es un modelo de colaboración entre un filólogo y un musicólogo, al igual que sucede en todos los romanceros de las islas Canarias publicados por M. Trapero.” REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, pág. 204.

² TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Romancero de Gran Canaria I. Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982. TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Romancero de Gran Canaria II*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

³ TRAPERO, Maximiano: *Romancero de Fuerteventura*, Las Palmas: Caja de Ahorros de Canarias, 1991

⁴ TRAPERO, Maximiano: *Romancero de la isla de La Gomera*. Madrid: Cabildo Insular de La Gomera, 1987.

⁵ TRAPERO, Maximiano: *Romancero de la isla de El Hierro*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Cabildo Insular de El Hierro, 1985.

⁶ TRAPERO, Maximiano: *Romancero General de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2000.

⁷ TRAPERO, Maximiano: *Romancero General de Lanzarote*. Madrid: Fundación César Manrique, 2003.

⁸ Aunque la recopilación del romancero de esta Isla, sólo los textos, queda incluida en: CATALÁN, Diego: *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1986 (1ª ed. 1964).

⁹ TRAPERO, Maximiano: *Romancero General de Lanzarote*, pág. 59.

¹⁰ Aparte, hay otras diferencias en la interpretación, como el uso de instrumentos de percusión en versiones bailadas de La Gomera (baile del tambor) y La Palma, o su uso en faenas agrícolas en La Palma y El Hierro. También aparecen en estas islas algunas melodías singulares no responsoriales en la forma más frecuente, como las de Gran Canaria.

Los Romanceros canarios de Maximiano Trapero y Lothar Siemens

El Romancero de Gran Canaria, como ya se ha indicado, es el que posee mayor cantidad de material recogido, conteniendo en el primer volumen, con trabajos de campo entre 1980 y 1981, 504 versiones de textos de los cuales fueron cantados 203 de 81 temas romancísticos distintos, de los cuales 75 son temas melódicos distintos sobre 105 variantes, menos 23 que quedaron sin registrar; y para el segundo, editado en 1990¹¹, con 849 versiones de 197 temas romancísticos cantados, de los cuales 76 son temas diferentes. La cantidad total de melodías recogidas no es muy grande dado el dominio de los romances recitados, pero, como apunta Maximiano Trapero “no es poco teniendo en cuenta la decadencia absoluta del género”¹². En el primer volumen, Lothar Siemens realiza un estudio del material musical recopilado¹³ en el que deja patente, desde el punto de vista de la materia tonal, el predominio casi absoluto de los modos mayor y menor modernos:

(...) todo el repertorio orbita en torno a melodías adscritas a tonalidades de corte moderno, en las que la polarización “tónica-dominante” se trasluce muy claramente, estando además muy equilibrada la balanza en la que se comparten canciones en modo mayor por una parte y en modo menor por otra.¹⁴

Aparte de esto, hay unas pocas melodías que se separan de la tonalidad moderna predominante (72 en modo mayor y 76 en modo menor del total de 180), de las cuales 16 corresponden a lo que Siemens llama *modos mixtos o derivantes*¹⁵, 4 al *modo frigio*¹⁶ y 12 al *modo de mi*¹⁷. Por nuestra parte hemos llegado a conclusiones prácticamente idénticas al estudiar este material: predominio casi absoluto de la sustancia tonal moderna con abundancia de comportamientos que podríamos decir tópicos, como los saltos de tónica a dominante y viceversa, los giros en torno a la sensible y los apoyos claros en notas de peso estructural propios de la armonía tonal, muchas veces con influencia del estilo armónico-melódico de la jota, además de que algunos de estos ejemplos corresponden directamente a melodías modernas muy conocidas con los casos *Don Gato*, *Dónde vas Alfonso XII* o *Mambrú*, también aplicadas a otros textos. Aparte de las derivaciones tonales no hay rastro de otras modalidades, a excepción del *modo de mi*, que con 17 ejemplos melódicos distintos correspondería en torno al 9% del total de 180 melodías, pero si incluimos otros ejemplos de textos cantados con algunas de aquéllas, sumarían una decena más, lo que supondría en torno al 15%. En relación con el segundo volumen, casi 10 años después, hallamos una reducción de los casos, a aproximadamente una docena para otros modelos melódicos no puramente tonales (derivaciones tonales), y del *modo de mi*, que con 9 ejemplos (10 si contamos otros textos aplicados a estas melodías) de 197 melodías, supone en torno al 5% del total.

¹¹ Al contrario del primer volumen, este segundo, tiene fuentes obtenidas de pequeños trabajos de campo desde 1962 (Siemens) hasta 1985 (Trapero), explicado con detalle en el epígrafe *Colección de colecciones* TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit., vol. II, págs. 19-22.

¹² Ibidem, pág. 25.

¹³ No así en el segundo, que nos remite a éste.

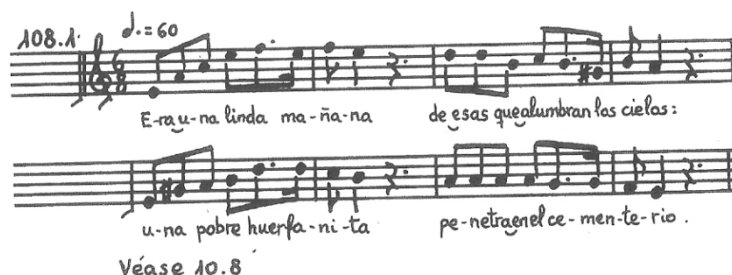
¹⁴ TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit., vol. I, pág. 54.

¹⁵ Son aquellos cuya modalidad no queda establecida en un único sistema, de los cuales 4 son derivación de mayor a menor, 1 de menor a mayor, 1 de mayor a *frigio*, 1 de mayor al *modo de mi* y 1 del *modo de mi* al modo menor.

¹⁶ Es como denomina Lothar Siemens aquí al *modo de mi* diatónico

¹⁷ De éste dice Siemens: “El modo de mi español, dentro del cual entra en el juego melódico la clásica discrepancia entre el *sol* natural y el *sol* sostenido, aparece en 12 ejemplos correspondientes a 7 melodías.” TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit., vol. I, pág. 55.

Contemplando ahora más detenidamente estos ejemplos del *modo de mi*, lo primero que cabe destacar es una inclinación a la tonalidad moderna, pero no por medio de la derivación tonal o sistemas ambiguos, sino por los comportamientos melódicos dentro de una materia tonal estable, algo que observa Lothar Siemens y sobre dos de estos ejemplos dice: “El carácter reiterativo de la melodía el confiere al *modo de mi* un aire de derivación hacia la “dominante”, para retornar a la tonalidad de *la* (mayor o menor) al volverse a comenzar: es por tanto, un *modo de mi* acomodado a una mentalidad eminentemente tonal.”¹⁸ Hemos observado 4 ejemplos en el primer volumen (4.2, 4.3, 4.4, 108) en los que se alternan giros en forma de melodía-acorde en *la* y en *mi* y otro más en el segundo (26.2), que aparte presenta progresiones (que también lo acercan a las prácticas tonales) en al menos 3 de los 9 ejemplos (4.1, 38.1, 40.13). He aquí uno de ellos con melodía-acorde:



Los ámbitos máximos son por lo general muy amplios y así, en el volumen primero encontramos que la mayoría de los 17 ejemplos del *modo de mi* superan la séptima, siendo el mayor número, con 9 ejemplos, de ámbito de octava, seguido del de novena con 5 y sólo un ejemplo de quinta, otro de sexta y otro de séptima. En relación con los ámbitos de todo el repertorio de este primer volumen Lothar Siemens indica que la norma mayoritaria se concentra la 6ª menor y la 10ª menor, siendo el grupo más numeroso (76 ejemplos) el que opera entre un ámbito que no baja de la 7ª menor y no supera la octava justa. Las cantidades que presenta son las siguientes: de 5ª: 4 ejemplos, de 6ª: 24, de 7ª: 41, de 8ª: 38, de 9ª: 29 y de 10ª: 16. La tendencia es a superar el ámbito de 7ª inclinando la balanza claramente hacia la derecha desde el punto medio que hemos propuesto en la 6ª. Por tanto, lo observado en el *modo de mi* participa de la generalidad del repertorio y no posee especificidad dentro de éste en cuanto a los recintos sonoros. En el segundo volumen, de los 9 ejemplos encontramos con ámbito máximo de 6ª y 7ª 3, de 8ª 2 y de 9ª 1.

Sobre el movimiento interválico de las melodías en el primer volumen Siemens indica que para todo el repertorio predomina el movimiento de grados (segundas) con interpolación de terceras. Hay 62 ejemplos que comienzan con el apoyo inicial de una cuarta ascendente, “Lo que refleja a las claras la mentalidad tonal de corte relativamente moderno que todo el repertorio conlleva”.¹⁹ En menor medida aparecen quintas (32 ejemplos) y sextas (14 ejemplos, mayoritariamente dentro de los “romances vulgares”). Otros intervalos son más raros: 2 con salto de 7ª y otros 2 de 8ª. Los ejemplos del *modo de mi* son partícipes de la generalidad del repertorio, si bien el intervalo de 4ª en el inicio (precedido o no de unísono) es el más abundante, apareciendo en 9 de los 17 ejemplos del vol. I y en 5 de los 9 del vol. II., que es a su vez el intervalo inicial de salto más frecuentemente observado en la mayor parte de los cancioneros consultados, como también, que la nota de inicio más frecuente de las tonadas sea la fundamental (9 en el vol. I y 8 en el vol. II).

¹⁸ Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit, vol. I, pág. 55

¹⁹ Ibidem.

En relación con las alteraciones y diatonismo en el *modo de mi* en el vol. I Siemens apunta que la proporción del *modo frigio* (*modo de mi* diatónico) es mucho menor que el cromatizado, con sólo 4 documentos, a los que nosotros añadimos uno más, el 115, lo que supone sólo cerca del 30 %. En el vol. II todavía hay menor proporción, con sólo 2 diatónicos contra 7 cromatizados. En ambos casos la cromatización, como ya indica Siemens para el vol. I, afecta predominantemente al III grado elevándolo, también para el vol. II. Así, de los 12 casos cromatizados del vol. I, 7 presentan la alteración única del III grado y 2 más con el III y VI, (4.3, 43.1) pero con la salvedad de encontrar 2 cuya única alteración corresponde al VI grado elevado (98.1, 103) en una tendencia a hacer mayor el tetracordo superior, mientras que un único documento posee las alteraciones conjuntas de II y III grados elevados (58.1 y 2), que para ambos grados funciona, como es más frecuente, como bordadura de la nota inmediatamente superior, (III y IV grado respectivamente). En el vol. II hallamos 5 tonadas con el III grado elevado y 2 con el II y III grado elevado (38.3, 129.2). Aparte del referido movimiento habitual del III grado elevado como giro sobre el IV, hay una buena cantidad de casos en los que el III grado elevado salta hacia el I grado y en muchos casos en la cadencia final, como veremos a continuación al hablar de las cadencias. Esto produce una sensación de ambigüedad con el modo mayor (al no aparecer el II grado) y está relacionado con la tendencia tonalizante o ambigua del *modo de mi* a la que hacía referencia Siemens atrás, con un final de acorde en la dominante del modo menor.

El IV grado es la nota de peso estructural que suele ser predominante en oposición a la fundamental. Aparte de la gran cantidad de inicios en salto de cuarta justa, el comportamiento más frecuente es precisamente el apoyo inicial en ese IV grado y también en el final en torno a la cadencia, siendo la parte central más variable. En el vol. I hay 10 ejemplos con este comportamiento y 4 más con apoyos alternos en el IV y V grado, otro con peso repartido entre el II y IV grados (115) y dos con peso inicial en la octava y resto variable descendente pero con apoyos en el IV y V grados en la parte central. En el vol. II todos los documentos muestran el apoyo inicial y final en el IV grado con la parte central variable sin grados de apoyo predominantes, menos uno sin un eje de apoyo claro pero con mayor incidencia del V grado (4.2.1),

El IV y el V grado son las notas de reposo intermedio más frecuentes en ambos volúmenes, en vez del I grado, que predomina estadísticamente en el conjunto de obras contempladas. Esto es debido a la especificidad del presente repertorio, cuyas estructuras más frecuentes presentan un esquema abierto-cerrado en la línea melódica, coincidiendo con el final de un par de versos octosílabos la cadencia intermedia (salvo alguna excepción que no se produce) y otro par para la final, siendo el IV y el V grado los preferidos en la pausa intermedia. En este sentido no es muy diferente de los repertorios romancísticos peninsulares donde este esquema es sumamente abundante.

En las cadencias finales del *modo de mi*, aparte del más habitual modelo descendente IV-I *frigio*, hay una alta proporción de casos ambiguos cuyo final es de salto desde el III grado elevado al I, de tal manera que en el vol. I tras 9 ejemplos de cadencia frigia (más otros dos no literales, con bordaduras) se encuentran 6 con este final, y en el vol. II, después de 5 ejemplos de cadencia frigia, hallamos 3 más con este final, que es una proporción considerable. El final III elevado-I no es extraño, pues aparece en ejemplos repartidos por casi todos los cancioneros peninsulares, unas veces de clara ambigüedad, pues el II grado no aparece en toda la tonada y otras con una cadencia o cadencias anteriores del tipo *frigio* o que previamente aparece ese II grado. El siguiente ejemplo es de los casos sin II grado de los que hay 3 (10.2, 43.1, 74.2) del total de 6 en el vol. I:



Observamos que es de aquellos casos que poseen el claro aire de “derivación hacia la dominante” que indicaba Siemens atrás.

En el vol. II, de las 3 tonadas con final III#-I, dos poseen el II grado previamente, mientras que en una última también aparece previamente pero elevado, con una clara inclinación al modo mayor y hacia la tonalidad moderna:



Sobre este documento Lothar Siemens expresa en una nota lo siguiente: “La música es la del “arorró”, la canción tradicional de cuna más popular en Canarias. La frase final añadida demuestra incluso la funcionalidad del romance como texto utilizado en los cantos para dormir al bebé.”²⁰ Podemos aventurarnos a afirmar que la modalidad de *mi* está muy presente en las canciones de cuna en Canarias, aunque en este ejemplo la modalidad no es clara, pues deriva hacia las funciones tonales, otras variantes seguramente posean la entonación dado que se trata del esquema melódico del *grupo 6* de Martínez Torner (calificado de *arquetipo* dada su constancia en la inmensa mayoría de los cancioneros consultados), muy presente en las canciones de cuna, donde aparece muchas veces con el final ambiguo, como en el ejemplo, pero junto con otros con final en la *cadencia frigia* y dentro de un mismo repertorio.

Atendiendo a la tipología melódica de estos ejemplos en *modo de mi* de Gran Canaria, se observa que el esquema del *arquetipo* está bien presente, pues en 8 ejemplos aparece más o menos de forma literal, pero también en otros tantos si eliminamos la bordadura inicial IV-III#-IV, recordando que el predominante eje en el IV grado, que se da en los inicios y finales, es precisamente el del esquema del *grupo 6* de Torner. Podemos deducir de los grados sobre las cadencias intermedias (IV y V sobre todo), que en el dibujo esquemático de las melodías del *arquetipo*, que es el arco con inicio abrupto I-IV, presenta aquí normalmente una pausa en el centro, como si el arco se partiera en dos. Esto está relacionado con la estructura formal del género romancístico en la relación texto-música, en cuyos ejemplos del presente cancionero predomina la forma *abcd*, coincidiendo una letra del esquema por octosílabo y fragmento melódico diferente, produciéndose las cadencias en *b* y *d*, que en tal caso se podría ver mejor como *AB*, correspondiendo cada letra a un par de octosílabos. Tras este dibujo, se halla

²⁰TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit., vol. II, pág. 231. Sobre la funcionalidad, es interesante apuntar que encontramos el extremo de esto mismo, en el sentido de alta especialización, en el romancero sefardí: “En lo tocante al papel que el romancero ha jugado dentro de la sociedad sefardí, resulta evidente que su función social ha sido crucial en el mantenimiento de este género hasta nuestros días. Sin lugar a duda la principal función de los romances ha sido la de la canción de cuna.” WEICH-SHAHAK, Susana: *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto, 1997, pág. 20

un modelo también muy frecuente en el *arquetipo*: el que presenta una llegada a la fundamental antes del final (coincidiría con la letra *c*) y tras esta una repetición cadencial en un arco más reducido, además o a cambio, de la pausa intermedia en otros grados. En los pocos ejemplos diatónicos que hay se encuentran también los mismos esquemas anteriores de eje I-IV grados, pero sin la bordadura sobre el III grado elevado, de alguna manera también relacionados con el esquema del *grupo 6* de Torner, por tanto. Por último, un dibujo melódico también muy presente en el *modo de mi*, el modelo descendente desde la octava, se observa en 4 tonadas, 3 en el vol. I (10.8, 14.7, 138.5) y otra en el vol. II (4.21), pero también de forma combinada el ejemplo anterior (74.2), en el que, tras el arranque con el esquema del *arquetipo*, se produce un salto V-VIII y de ahí la melodía va descendiendo poco a poco a la fundamental. Este modelo suele presentar una pausa intermedia o apoyo en el centro en el IV o V grado (a veces con peso en ambos) que aquí está equilibrado, con el V en los dos ejemplos primeros y el IV en los dos siguientes y combinado en el último.

Como hemos expuesto brevemente atrás, en las islas más occidentales todos los romances se cantan con la misma melodía, la llamada *meda*. Pues bien, estudiando las variantes incluidas en el romancero de Fuerteventura (19 variantes) y del El Hierro (9 variantes), todas ellas corresponden precisamente al esquema melódico descendente desde la octava. En el Hierro ninguna posee la entonación del *modo de mi*, todas ellas presentan entonación del modo mayor y menor (y combinación de ambas), sobre lo que Siemens dice en relación con la tonalidad:

Tal melodía, cuya carga modal es evidente, consiste en una sola frase o período repetitivo de 16 notas que adopta una marcada dirección descendente. Su punto de arranque oscila entre una octava y una quinta superior a la tónica, nota ésta en la que muere siempre la melodía. Dentro de estas características, la peculiaridad distintiva de la melodía estriba en la tensión que se produce entre la tónica, al final, y su séptima menor superior a la que apunta reiteradamente el canto al iniciarse en casi todas las versiones; la exclusión de notas sensibles de la escala descendentes unas veces, y otras la imprecisión sobre la modalidad de la tercera antes de acabar el canto, son los factores que acaban de configurar las raíces modales del mismo.²¹

De muy similares características son los documentos de Fuerteventura, aunque de tendencia igualmente descendente, ahora no todos poseen el modelo descendente desde la octava, si bien, los inicios puede presentarse en giros con otros grados hasta alcanzar el punto máximo para después caer, pudiendo hacerlo desde el VI o VII grado: sólo 8 desde la octava, 5 desde el VII grado y el resto desde el V o VI. Los sistemas de entonación son muy similares a los de El Hierro: escala mayor, menor o combinación de ambas, con el VII grado natural en todos los ejemplos salvo en uno. Aparte, se encuentran dos ejemplos con la entonación del *modo de mi*. Según se indica en el texto previo a las transcripciones²², ambos ejemplos, junto con otros tres, han sido proporcionados por el mismo informante. Nosotros los hemos separado del resto y los hemos colocado juntos:

²¹ TRAPERO, Maximiano: *Romancero de la isla de El Hierro*, pág. 197.

²² TRAPERO, Maximiano: *Romancero de Fuerteventura*, pág. 332.



Todos presentan entonación mayor (con el VII grado natural), excepto el 10 y el 11 que presentan el *modo de mi*. Únicamente en los dos últimos se observa un modelo descendente desde la octava, como en El Hierro, aunque los esquemas rítmicos son muy similares en ambas islas. Las melodías 10 y 11, diatónicas, presentan peso específico en el V grado, sobre todo en el 11, cuyo recinto sonoro estrecho abarca sólo la oposición I-V grados como notas extremas. En relación con los tipos descendentes de Gran Canaria (todos excepto el 4.21 del vol. II), los de atrás se asemejan en el diatonismo que presentan, pero los de Fuerteventura son de menor amplitud melódica, más breves y sin tantos saltos y cambios en la dirección melódica, lo que les da un mayor aspecto arcaizante. Sin embargo, observando las 21 melodías singulares recogidas en Fuerteventura a parte de las variantes de la *meda*, la materia tonal que presentan es muy similar a las que encontrábamos en Gran Canaria²³, pues en su mayoría son casos de tonalidad moderna, salvo un par, que presentan alternancia mayor-menor (derivaciones tonales), e incluso nuevamente hay ejemplos de contaminaciones de melodías modernas aplicadas a otros romances, como es *Don Gato* (9.14), *Dónde vas Alfonso XII* (13.2), o *Mambrú* (37.2), influencias de “folklorismos locales” con ritmos de *polkas majoreas* y *tajarastes*, e incluso posibles influencias de la radio y melodías que Siemens localiza en romances de Gran Canaria.

El repertorio, observado en su conjunto, presenta un predominante corte moderno con algunas excepciones de mixturas o dentro de las variantes de la *meda*, incluso el *modo de mi* posee en muchos casos una tendencia tonalizante, que en varios ejemplos deja dudas sobre su naturaleza modal. Aunque no podemos generalizar únicamente a partir de los romances, -además, recogidos en épocas relativamente recientes- pero observando la gran riqueza de géneros, los más abundantes²⁴ (*isas*, *folías*, *tajarastes*,

²³ Siemens dice: “Todas estas melodías entroncan con la otra tradición romancística cantada, que es la más difundida en Gran Canaria y Tenerife, por ejemplo, así como en la Península. Al igual que hicimos al tratar de los pocos especímenes de este género recogidos en La Gomera, trataremos aquí de éstos con referencia a los cientos de ejemplos similares recolectados en Gran Canaria, pues la gran mayoría de ellos son variantes nuevas de melodías ya recopiladas en dicha isla.” TRAPERO, Maximiano: *Romancero de Fuerteventura*, pág. 334.

²⁴ Apoyándonos en la discografía siguiente: *Gran antología de la música popular canaria*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001. GARCÍA MATOS, Manuel: *Magna antología del folklore*

malagueñas, seguidillas, saltonas, polkas, aires de Lima, berlinas, sirinoques), aunque algunos presentan el esquema del fandango (alternancia *mi*-modo mayor) y hay excepciones como el *sirinoque*, la mayoría son de corte tonal con acompañamientos de agrupaciones de cuerda o rondallas muy difundidas por Canarias. Pero en oposición a esto hallamos datos de sumo interés sobre la modalidad en las canciones de trabajo aportados nuevamente por Lothar Siemens²⁵, que transcribe y estudia 135 documentos de cantos de trabajo recogidos durante la década de 1960. Se encuentran recogidos y examinados los siguientes cantos: cantos *de arada y trilla*, cantos *de arrieros*, cantos *de pastores*, *silbos* y cantos *de llamada para pescar morenas*, cantos *de cultivo, recolección y manipulación de productos agrícolas*, cantos *de descamisar el millo y pregones de vendedores ambulantes*. Pese a que exista un predominio de usos musicales en los que subyacen estructuras tonales, algo que el mismo Siemens ya apunta desde el principio, hay, por el contrario, algunos ejemplos entonaciones modales entre los que varios presentan el *modo de mi*. En los cantos de arada y trilla aparecen concentrados la mayor cantidad de ejemplos modales o arcaizantes de entre los 43 recogidos; destacan los números del 4 al 10²⁶ donde, aparte de presentar los tipos más melismáticos, se observan las mismas entonaciones modales que se encuentran entre los ejemplos más arcaizantes recogidos en la Península: el *modo de mi* (núm. 4 bis), *modo de la* (núms. 6, 7, 11, 12) y *sol* (5), presentando el núm. 7 atisbos del *modo de re* por elevación del VI grado en giros. En los restantes hay predominio de los esquemas tonales aunque también aparecen el *modo de mi* (16, 22, 23, 43, 44) y de *la* (32, 34), aparte de entonaciones *mixtas* o *derivantes* (30). Sin embargo, hay algunos casos que, aunque subyace la estructura de la jota, parecen un *modo de mi* acomodado de alguna manera al modo mayor con el final en el III grado (13, 14, 15, 27, 28, 34) Entre los cantos *de arrieros* (7 documentos) hay únicamente un ejemplo de naturaleza modal, donde aparece solamente el *modo de mi* (44) y una posible derivación del fandango (49), mientras que nuevamente hay varios casos de estructura de jota adaptada al *modo de mi* (o mejor dicho, a la inversa) (45, 47, 47-bis), sobre lo que Siemens hace el siguiente comentario:

Ya hemos dicho que, con excepción del nº 44, los restantes ejemplos orbitan mayoritariamente en torno a los típicos modelos melódicos propios de la copla solística de las jotas. Ello no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta que dichas coplas, originariamente, se formaron a partir de este tipo de cantos de trabajo, por lo que siempre ha existido una relación entre unas y otros y se pueden detectar claros paralelismos estructurales entre ambos. Pero, adaptada al acompañamiento instrumental, la copla de jota se tonalizó rápidamente, y vuelve luego al canto de trabajo aportándole nuevos elementos, incluso el de la técnica fraseológica de la canción “de aliento entrecortado”, que detectamos aquí en cuatro de los seis ejemplos.”²⁷

musical de España. Madrid: Hispavox, 1979. *Música y tradición en la isla de La Palma: Ecehntive*. Saga, kpd-10.904.

²⁵ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Las canciones de trabajo en Gran Canaria*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2003.

²⁶ Los tres primeros son silbos, con entonaciones “premelódicas” de ámbito de 3ª o 4ª de naturaleza modal.

²⁷SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit., pág. 94.

Sin aventurarnos a afirmar que la jota (de tipo aragonés) proceda de los cantos de trabajo²⁸, es evidente su influencia en éstos, algo que hemos observado en numerosos documentos en los cancioneros españoles. Por último, tanto en los cantos de varias faenas agrícolas, entre los que hay de *siega* y *siembra*, y todos los *trabajos recogida, empaquetado* de tomates de plátanos y almendras, el predominio es más claramente tonal, nuevamente con claras influencias de la jota. También para los trabajos de *descamisar el millo*, aunque en los *aires de Lima*, melodía que se emplea abundantemente en estas labores, presenta en inicio reminiscencias modales que perviven en algunas variantes (91, 92), precisamente de un modo muy similar a los ejemplos de la *meda* de El Hierro, es decir, de movimiento descendente desde la octava y con el VII grado natural (en el *modo de sol*). Los pocos ejemplos del *modo de mi* observados entre las canciones de trabajo de este estudio corroborarían la presencia escasa pero constante de esta *modalidad* en el romancero canario.

Por último, una cuestión de las tratadas en *Las canciones de trabajo en Gran Canaria* es de especial interés para nuestro estudio. Nos referimos a los comentarios sobre “los diferentes ejemplos cantados por un mismo informante y la frase variada dentro de un mismo ejemplo”²⁹, donde se contempla que un mismo informante, Manuel Falcón Reina, que proporcionó 6 ejemplos de cantos nocturnos pastoriles, de los cuales 4 (52 a 55) “eran para él el mismo cantar con sólo un verso del texto cambiado”; en los que, sin embargo y a pesar de predominar el modo mayor, se observan distintas combinaciones de entonación, sobre todo en alternancias de mayor y menor con algunos giros de sabor modal. Sobre esto Siemens expresa lo siguiente:

El concepto de “identidad melódica” que tienen estos informantes da mucho que pensar acerca de la aleatoriedad de las estructuras formales y de las melodías mismas, que parecen regirse por sólo dos o tres puntos de inflexión básicos en cada frase a los que se puede llegar de muy diferentes maneras.³⁰

Coincide con los escasísimos comentarios encontrados entre los cancioneros y otros trabajos consultados, donde se trasluce que los informantes no poseen una conciencia de distinción de los sistemas de entonación que emplean. También, en el cancionero gallego de Schubarth un mismo informante distinguía como entonaciones diferentes (distinto “tono”) dos tonadas suyas que únicamente se distinguían en el estilo otorgado por el cambio de tempo y los adornos³¹. Sobre esta cuestión parece, en principio, que la distinción de “tono” para los informantes posee ese sentido de “estilo” (velocidad, adornos, ritmo) y no de diferentes modelos de entonación, que parecen emplear de forma intuitiva.

²⁸ El propio Siemens llega a afirmar que: “las rondallas de moriscos constituirán al final de la Reconquista la base sobre la que evolucionarán las rondallas de hoy, ricas en cordófonos.” Op. cit., pág. 37. E incluso, que la jota procede de los descendientes de aquellos agricultores moriscos, retomando la teoría de Julián Ribera que vimos en la primera parte de este trabajo. Por nuestra parte, pensamos que es mucho aventurar que la jota de tipo aragonés, de la que se tiene noticias claras sólo desde en los albores del siglo XIX, tenga una tan notable influencia árabe, sin descartarla absolutamente, sobre todo en lo que concierne a la técnica instrumental.

²⁹ Ibidem, pág. 113.

³⁰ Ibidem.

³¹ Siemens compartiría la visión de Schubarth, para quién: “una melodía no es una creación singular sino una recreación instantánea de un tipo melódico”, y por lo tanto, no fija, sino susceptible de variaciones de persona a persona, a lo que añadimos, con el estudio de Siemens, entre la misma persona en diferentes circunstancias. Para Siemens igualmente “Los informantes, no cantan una melodía, sino que se apoyan en un arquetipo mental de ésta para transmitir un texto.” Ibidem, pág. 33.

2.7. Baleares

Son varias las recopilaciones editadas de música tradicional de las Islas Baleares tomadas en conjunto, pero no así de forma independiente, siendo más abundantes de las Islas de Mallorca y Menorca, no hay ejemplos de obras específicas sobre Ibiza o Formentera (cierto es que la población de ésta última es muy reducida, en la actualidad no supera los 5. 000 habitantes). Emilio Rey cita un total de 15 cancioneros publicados con una suma de 1.128 melodías recogidas. De todas estas publicaciones la mayoría corresponden a obras de reducidas dimensiones o de carácter aficionado y alguna de dudoso rigor. Ninguna posee una cantidad apreciable de cantos, a lo más unas pocas decenas, a excepción de las *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* de Antoni Riera Estarelles (1988) y dos de las obras más reputadas que son, a su vez, las que poseen mayor número de documentos recopilados: *El folklore musical de Menorca*¹ y el *Cançoner musical de Mallorca*². Hemos elegido ésta última para estudiar la sustancia musical balear, pues abarca un área territorial más amplia, como es la isla de Mallorca, y un mayor número de documentos y por tanto más adecuada en la búsqueda de representatividad. Aparte, existe documentación musical sobre Baleares incluida la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, fruto de sus trabajos de recogida en Mallorca en los años 20.

El Cançoner musical de Mallorca de Josep Massot

Hay varios ejemplos de cancioneros que son publicados a partir de trabajos de recogida inéditos, habitualmente bajo impulso de instituciones públicas como Diputaciones o Comunidades Autónomas, que en el caso del *Cançoner musical de Mallorca*, presenta interés por ser una obra premiada en concurso público sobre documentos recogidos en fechas tempranas del siglo XX, en este caso el convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1909. La colección reunía cantos que recogidos desde 1900 se unieron y presentaron bajo el título *Colección de Cantos, bailes y Tocatas populares de la Provincia de Baleares*. Esta colección quedó seleccionada entre las tres mejores junto con las presentadas de Pontevedra y León. Parece ser que en 1911 Josep Massot volvió a trabajar en la recopilación para mejorarla, subsanando cuantos posibles errores pudieran encontrarse y recogiendo, además, a partir de esa fecha, más documentos musicales, “destacando las magníficas tonadas de *Caramelles*”.³ La presente edición corresponde aquella colección revisada, en la que se incluyen los párrafos de explicaciones insertos por el propio autor, sobre alguna tonada en concreto o sobre los géneros establecidos al inicio de cada apartado correspondiente.

Salvo las líneas introductorias, en las que aparece un breve ensayo biográfico sobre el autor y todos los datos de interés cronológico reflejados sobre la colección, como las fechas aproximadas de recolección, no se incluye ningún estudio o trabajo crítico sobre el material recopilado.

¹ MERCADER BAGUR, Deseado: *EL folklore musical de Menorca*. Palma de Mallorca: Caja de Ahorros de Baleares, 1979.

² MASSOT I PLANES, Josep: *Cançoner musical de Mallorca*. Palma de Mallorca: Caixa de Balears, 1984.

³ Ibidem, pág. 9.

A diferencia de otras recopilaciones tempranas, hallamos en ésta un inusual rigor científico al aporta para cada documento la fecha exacta de su recogida y el informante. De esta manera se manifiesta Emilio Rey en el breve comentario a este cancionero: “Obra de amplio y valioso contenido musical. Los materiales fueron recogidos por J. MASSOT I PLANES (1876-1943) a principios del siglo XX y transcritos con los criterios y métodos de un verdadero profesional en su época.”⁴

La obra consta de 350 documentos musicales (más una tocata de ministriles tomada de un manuscrito del siglo XV) que se dividen en 8 partes, correspondientes a los géneros musicales establecidos, que son los siguientes:

Primera parte. *Cants de treball* (tonadas de trabajo) (100 documentos)

I. *Feines del camp a l'aire lliure*

II. *Feines agrícoles sota teulada*

III. *Tonadas de feines complementàries*

Segunda parte. *Balls Populars* (bailes) (78 documentos)

I. *Balls a l'estil del país. Anomenats balls de pageses*

II. *Balls de figures*

Tercera parte. *Tocates de xeremies*. (16 documentos)

Cuarta parte. *Cançons romancesques i codolades*. (cantos narrativos) (45 documentos)

Quinta parte. *Ximbomba. Tonades del glosar*. (18 documentos)

I. Tonades de carnaval

II. Tonades del glosar

Sexta parte. *Cançons porfanes d'origen religiós. Cançons religioses populars* (36 documentos)

I. *Nadal*

II. *Setmana Santa*

III. *Sant Antoni*

IV. *Pasqua*

V. *Goigs i cobles*

Séptima parte. *Cançons de bressol. Cants infantils* (canciones de cuna e infantiles) (45 documentos)

I. *Cants de bressol*

II. *Cants infantils*

Octava parte. *Cançons diverses* (28 documentos)

El repertorio recopilado es bastante completo, con ejemplos de trabajo (que destaca especialmente por la cantidad recogida), romances, canciones de cuna, danzas y canciones religiosas, aparte de otros más específicos como los toques instrumentales de xeremies⁵, o las canciones de glosar⁶. Aunque no hay ejemplos, por tanto, de cantos de boda y otros posibles de tipo rondeño, tal vez extinguidos totalmente.

⁴ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 175.

⁵ Este instrumento es descrito por Massot (pág. 111) como una gaita (de fuelle), y de hecho en las transcripciones que figuran aparece la melodía junto a una nota pedal (única) típica de bordón. Por lo tanto, no ha de confundirse con las *xeremies* de Ibiza, pues se trata del famoso aerófono de lengüeta simple (tipo clarinete) por ser único en la tradición hispana y su interesantísima versión ibicenca de tubo doble (*reclam de xeremies*). Ver: GARCIA MATOS, Manuel: “Instrumentos musicales folklóricos de España. I. Las Xeremies de la isla de Ibiza”. En *Anuario Musical*, vol. IX, 1954, págs. 161-178; “Instrumentos musicales folklóricos de España. 1 bis: Las Xeremies de la isla de Ibiza”. En *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, págs. 77-87.

El contenido musical de este cancionero, con una considerable presencia de sonoridades modales y recintos sonoros estrechos, denota un estadio en el que parte del repertorio aún no ha evolucionado o se ha renovado hacia las sonoridades tonales. En total, al menos un tercio del mismo presenta total o parcialmente características de arcaísmo en ámbitos reducidos y escalas diversas a los modos mayor y menor modernos.

Se observan con mayor frecuencia los *modo de sol* y *modo de la* de Miguel Manzano, aparte del *modo de mi*, como sucede en otras recopilaciones, pero también algún ejemplo de otras escalas menos frecuentes, ya sea mezcladas o no, y de modelos sonoros de posibles estadios evolutivos, como los que poseen una entonación de *la modal* con giros de *re modal* o también un par de ejemplos del *modo de si*. Uno de éstos últimos posee ambigüedad con el *modo de mi*, pues el V grado aparece alternadamente formando alternativamente una quita justa o disminuida con respecto a la fundamental:

55

Sa Pobla
Bartomeu Crespi

a Ai! jahem a - ca - bat de se - gar,
a - i! s'ar-ròs bom-baimon - ca - lí.
A - i! es ma - jo - ral po - drà
dir, a - i! no n'hi ha que - dat
cap bri, ai! en-guany
dins es Co - lom - bar.

Dada la frecuencia de estos casos de V grado variable en el *modo de si*, dentro de la escasez con que aparece en el repertorio en general, parece lícito pensar que se trate de un *modo de mi*, cuya única diferencia es que posee el V grado inestable, como así lo cataloga el padre Donostia. Sin embargo, los casos en los que la alteración afecta al V grado de forma permanente y, por tanto, de forma estructural, pueden justificar la existencia del *modo de si*, pero son sumamente escasos, como en la presente recopilación (núm. 25).

Otro caso interesante, que aparece escasamente como el tipo anterior, es aquel en el que el final de la tonada queda indefinido por recaer en un sonido aparentemente inestable: en el caso siguiente en el III grado elevado, del que se observa algún ejemplo en los cancioneros y parece un *modo de mi* fragmentario, pues en numerosas tonadas de este *modo* se encuentran partes de arranques y cadencias sobre ese III grado elevado, si bien en otras partes conclusivas se finaliza en el *mi*, como es lo habitual:

⁶ Versos improvisados similares los *vertxolaris* vascos o los *troveros* granadinos, *versadores*, *decimistas*, etc., y otras manifestaciones de la misma naturaleza por tierras españolas y de Hispanoamérica

Sa Pobla^a

Miquel Cladera, (a) Pixedis, 18-11-1909

3 **Larghetto**

Ai! M'han pri - vat de que no pu - ga, ai! i per
dins vi - la fer cançons, ai! i a - ra faç
o - ra - ci - ons, ai! i has - tael Bon Je - sús me'n du -
ga, ai! i has-tael Bon Je-sús me'n du - ga, i
m'han pri - vat de que no pu - ga.

Con el *modo de mi* hemos contabilizado 35 documentos, lo que supone un 10 % del total, aunque más de una decena de casos son dudosos como los anteriores, siendo en torno a 25 los más claros. Volvemos a insistir que en muchos casos es tarea difícil aislar diferentes sistemas de entonación visos en la primera parte, pues en numerosas tonadas aparecen combinados, y además es en el *modo de mi* donde aparecen con frecuencia varios de éstos modelos mezclados. La confusión se puede producir además con ejemplos que presentan un modo mayor con final en el III grado, que aquí es frecuente. Aparte, no hemos incluido como *modo de mi* el número apreciable de ejemplos *protomelódicos* que aparecen en tonadas infantiles.

Son varias las cuestiones destacables, en términos generales, en este repertorio del *modo de mi*:

Tendencia a ámbitos estrechos. Concretamente, el ámbito máximo más frecuente en estas tonadas corresponde a la sexta seguida de la quinta y la séptima. Es decir que del eje medio propuesto en la sexta, en este caso, la mayoría de los ejemplos no lo superan.

En relación a los modelos de entonación, según las alteraciones, hay una proporción mucho menor de ejemplos diatónicos, con 10 documentos y el resto con diversas alteraciones.

En las tonadas poseedoras de alteraciones o grados inestables existen ciertas diferencias que las separan de lo más habitual. Así, la alteración habitualmente más frecuente, que es el III grado elevado en solitario, aquí tan sólo aparece en 4 de las casi 30 tonadas cromatizadas. Aunque si sumamos todos los ejemplos en los que aparece el III grado, ya sea acompañado por otros o no, tenemos la mayor incidencia, pues supondría dos tercios del total de tonadas cromatizadas. También, hay una cantidad importante de tonadas con el II grado elevado como alteración única (núms. 8, 19, 50, 94, 202, 219, 248, 326), y otras en las que aparece el VII alterado ascendentemente, es decir sensibilizado (núms. 16, 35, 38, 343).

En las pausas intermedias hay, como en los repertorios estudiados hasta ahora, un predominio del I grado, seguido de lejos del III y IV grado con media docena de casos.

En las cadencias finales el modelo tetracordal descendente simple no es tan abundante como en otras recopilaciones, encontrándose sólo en media docena de ejemplos, siendo tanto o más abundantes otras fórmulas, como las que en conjunto poseen giros o bordaduras en el descenso a la fundamental, sobre todo apoyándose en el III grado (III-II-III), o sobre la fundamental por encima (I-II-I) y por debajo (I-VII-I).

Con descenso al VI o VII grado hay 7 ejemplos, mientras que de salto u omisión de grados únicamente dos (núms. 9, 23).

El siguiente ejemplo presenta alterados el II, III y VII grados, y además es el único en el que se observa el intervalo de segunda aumentada. Como *modo de mi* sólo aparece fugazmente al final de la tonada, siendo las escalas mayor y menor (en su primer pentacordo) las que predominan, sobre todo la escala mayor, como en las tres primeras pausas. Posteriormente se combina el modo mayor y el menor. Este podría tenerse como un buen ejemplo de evolución modal desde el *modo de mi* al modo mayor, tal vez pasando por el modo menor, o en combinación con éste, apoyado por el hecho de que el VII grado ya es permanente sensibilizado. Pero también se podría ver en sentido inverso, es decir, una tonada que presenta combinados los modos mayor y menor de tónica homónima (algo sumamente frecuente) en la que aparece, al final, la cadencia frigia como una "contaminación" de dicha sonoridad.

38 **Largo** (Escorca) Lluç Llorenç Rullan

A - - - i! Com
son pa - re va ar - ri - bar, son pa - re va ar - ri -
bar, va dir: Mar - tí, què és es - tat? a.
Va dir: Mar - tí, què és es - tat? I es car - ro que m'ha en -
gru - nat, a i!
i! que m'ha engrunat, i no sé de mi
què en se - rà. A - - - i!

También es interesante constatar que la segunda aumentada, que aparece sólo en la cadencia final en la forma más frecuente, es decir, entre el III grado elevado y el II natural y de forma descendente, se presente sólo en una única tonada cuyos restos de sonoridad en *mi* son ya mínimos.

Sobre los comportamientos melódicos destaca el predominio casi absoluto de tonadas en cuyo discurso se presenta un eje estructural en el IV grado, pero sin embargo muy pocos documentos poseen el perfil del *grupo 6* (núms. 48, 219, 229), cuando la mayor parte presentan perfiles variados, aunque en muchas es común el arranque en tetracordo mayor por la elevación conjunta del II y III grado. Apenas hay ejemplos de eje estructural en el V grado en conjunción con el III grado elevado, incluso en combinación con el eje en el IV grado (núms. 12, 35, 228) y sin embargo hay varios que presentan un eje combinado entre el III y IV grados, pero muchos dentro del grupo de tonadas que se podrían considerar dudosas o fruto de mezclas de entonaciones con pocos restos del *modo de mi*.

En relación con la elevada presencia de arranques en el tetracordo mayor se observa la existencia de numerosas tonadas con lo que se podría definir fruto de una

contaminación mayor (núms. 9, 12, 15, 16, 35, 38, 52, 94, 256, 257, 248), llegando a presentar la entonación del *modo de mi* únicamente en las cadencias finales. El modo menor sólo aparece en algunos giros y no como entonación más presente y de alternancia modulante con el *modo de mi*.

En la incidencia por géneros del *modo de mi* en esta recopilación destacan, en primer lugar, las tonadas de trabajo (de los 100 documentos de este género) apareciendo en 17 documentos. Aunque en este grupo encontramos las características propias de tonadas de labor como son la tendencia a los melismas, la cromatización y las cadencias claras y extensas, a grandes rasgos, no hay gran proliferación de adornos, siendo escasos los documentos de gran extensión de melismas. Lo más frecuente es encontrar un estilo silábico inicial y al final ante la cadencia un melisma, pero en este repertorio es más habitual que sea más bien breve.

De las canciones narrativas hay 4 documentos que presentan el *modo de mi*, cifra tal vez escasa teniendo en cuenta la especial incidencia de esta sonoridad en los romances, siendo 45 en total las canciones de este género recogidas. Junto a este hecho, es significativo indicar la nula presencia de ejemplos en canciones de cuna, que junto a los romances eran los dos géneros donde se refugiaba el *modo de mi* en no pocas recopilaciones cuando en el resto de géneros ya había desaparecido.

Otro género en el que se halla el *modo de mi* es el religioso, apareciendo en cerca de media docena de tonadas. Una de ellas, el documento 246, que presentamos a continuación, es interesante por el hecho de presentar una estética más cercana a los cantos de trabajo que a la severidad más frecuente de los cantos religiosos⁷. Además este caso nos sirve para constatar el comportamiento melódico más frecuente en el *modo de mi* en todo este cancionero al que nos hemos referido, es decir, a los arranques o inicios en modo mayor, con el II y III grados elevados, siendo así en al menos un tercio del total de ejemplos.

246 **Larghetto** Pere Francesc Clar Monserrat, (a) Seu, 31-1-1910

Plo - ra - reu, Ma - re de Dé -
u, per a - que - lla ciu - tat san -
ta, de - ma - nant de ca -
da ban - da: Nohau - rí - eu vist un
fii me - u?

Las entonaciones de los instrumentos musicales pueden ser de gran utilidad, para con sus afinaciones ver qué posibilidades diversas existen y qué relación hay con la

⁷ Esto debe tener su explicación en el hecho de cantarse, no en la iglesia, sino por las calles durante toda la Semana Santa, como explica el autor sobre la propia tonada. MASSOT I PLANES, Josep: Op. cit., pág. 333.

música exclusivamente vocal. Las *xeremies* de Mallorca (gaita de fuelle), según las transcripciones recogidas, poseen básicamente afinaciones modernas, aunque no descartamos la posibilidad de la existencia de entonaciones ambiguas, que no quedan recogidas en esta obra.

Varios ejemplos del cancionero de Massot presentan un recinto sonoro tetracordal o pentacordal con nota base en *mi*. Del total de tonadas infantiles en al menos 20 ejemplos aparece esta entonación (sólo en una de cuna). El siguiente ejemplo presenta tales características, más cercano al *modo de mi* por verse ampliando el ámbito a una quinta y produciendo la *cadencia frigia* al final, puesto que la más habitual de las cadencias de estas tonadas es el salto descendente desde el III grado (*sol*) a la fundamental, o finalizar directamente en dicho III grado. Otras posibilidades, con finales en el II o IV grado son menos frecuentes.

295 **Allegro** Santa Maria

Es se - re - no ha mort un moix i l'ha duit en el So -
cors, li ha com - prat un cèn - tim d'o - li i un pa -
net de dos, per di - nar, per so - par, per sa
ni - na no n'hi - ha.

Sobre el modelo tonal híbrido que encarna el fandango tan sólo hemos hallado un ejemplo en este cancionero. Presenta la transcripción del acompañamiento instrumental que lleva la guitarra, también el modelo rítmico de la percusión, en este caso castañuelas. No hay variaciones melódicas instrumentales al inicio, sino simplemente los acordes de acompañamiento que realiza la guitarra. La armonía de dicho acompañamiento es interesante, por cuanto realiza un modelo cadencial en el *modo de mi* donde se observa la peculiaridad de presentar una *pedal doble*: de la fundamental del *modo de mi*, en la nota del bajo, y del V grado, en la nota superior de los acordes. Sobre esta *pedal doble* se mueve la armonía que forman los acordes de I, II y VII grados, es decir, no presenta el descenso armónico típico de la *cadencia frigia* desde los acordes del IV grado al I. En otros ejemplos de otras recopilaciones también podemos observar este tipo de acompañamientos armónicos que se salen de la cadencia armónica completa, con especial abundancia en la reiteración de las únicas armonías de I y II grados que vemos en el ejemplo, al que además se añade la armonía del VII grado, conformando un giro armónico cadencia en torno a la fundamental que en el inicio presenta esta fórmula: I – VII – II – VII – II – VII – I. Este modelo armónico pone en evidencia una secuencia no tonal, pues no se basa en la tensión que produce la dominante, sino en una tensión de naturaleza modal entre los acordes de los grados inferior y superior a la tónica; y la realización de un modelo armónico utilizando una mínima cantidad de recursos desde los puntos de vista armónico y técnico-instrumental. A continuación presentamos el inicio de este fandango mallorquín:

FANDANGO

Llucmajor

103

Veu

Guitarra

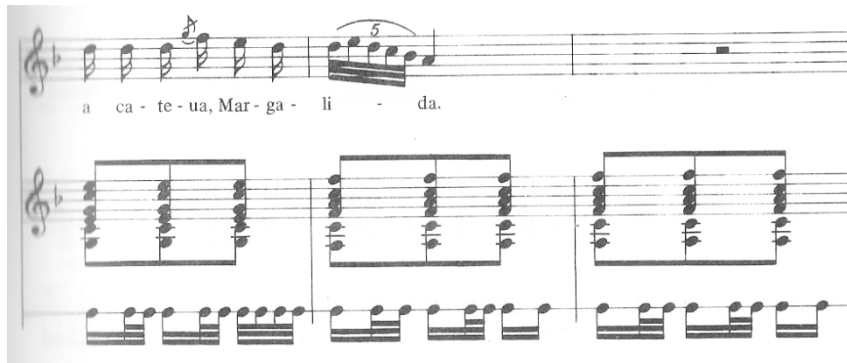
Castanyetes

Vol-dria es-ser pe-ge-lli-da,

Pese a no llevar un arranque melódico junto con el acompañamiento armónico, en el inicio presenta la primera frase cantada dentro del *modo de mi* sobre la armonía única del acorde de la fundamental, siendo lo más frecuente que el inicio de la primera frase cantada se produzca en el *modo de mi*, pero acabe en la armonía tonal (en este caso a *fa* mayor desde *la*), como en el ejemplo, en la segunda frase cantada en vez de en la primera. En la última frase del texto, como es habitual, se pasa de la armonía tonal al *modo de mi* por medio del IV grado como II del *modo de mi* para ir a su fundamental.⁸

Sobre el comportamiento melódico de las frases cantadas en los fragmentos en el *modo de mi* cabe señalar la aparición del III grado elevado en el arranque de la primera frase, como se puede constatar en el fragmento del ejemplo anterior; también en la segunda frase, la que desemboca en *fa* mayor, además de la última frase, pero como giro sobre el IV grado. En los procesos cadenciales destaca el modelo descendente de la cadencia frigia, como mínimo desde el IV grado, pero no sólo en los fragmentos del *modo de mi*, pues aparece también en las frases tonales (finalizando en el III grado), como se puede ver en el fragmento siguiente:

⁸ El procedimiento armónico denominado “por transformación”, por el cual un acorde común cambia de función al pasar de una tonalidad a otra, es muy frecuente en los pasos del *modo de mi* a la armonía tonal y viceversa, según hemos podido constatar, no en vano también es un procedimiento de los más usuales y sencillos que presenta la música de autor o académica.



Reiteramos que no es casual que en muchas especies tradicionales con acompañamiento armónico tonal posean esta cadencia al III grado, que se puede considerar *frigia* desde el punto de vista melódico y se encuentra en numerosísimas jotas de estilo aragonés, entre otros géneros. Se puede tomar como una tendencia o persistencia melódica modal dentro de un sistema armónico moderno.

En la armonía tonal de la parte central de este fandango, hallamos la fórmula armónica habitual basada en las funciones tonales. Presenta la sucesión de acordes siguiente: I- IV – I – V- I. Los enlaces con el *modo de mi* son directos en ambas direcciones, del acorde mayor tonal al acorde de *mi* y al contrario, en el modelo tenido como el más habitual.

Haciendo una mirada panorámica de esta recopilación cabe subrayar una presencia del *modo de mi* no muy elevada, con una mayoría de especímenes que presentan tendencia a las entonaciones mayores por la elevación conjunta del II y III grado. También hay un elevado porcentaje de tonadas con influencia del estilo de la jota, algunos de los cuales poseen ambigüedad con respecto al *modo de mi* por presentar ámbitos estrechos, -con la consiguiente falta de elementos sonoros que ayuden a determinar con claridad la entonación- y apoyos claros en el IV grado y *cadencias frigas*. Pese a la abundante presencia de cantos de trabajo y especialmente en la tonalidad del *modo de mi*, no hay ejemplos del tipo melismático-cromático de ritmo libre en toda su manifestación. Sin embargo, en referencia de los cantos de trabajo de Mallorca Baltasar Samper plantea la cuestión de una influencia relativamente reciente debida al flamenco, es decir que sí aparece este estilo:

Hem al·ludit el parentiu entre els cants de treball de Mallorca i el *cante jondo* i *flamenc*. Acceptant la hipòtesi que senyala la invasió i dominació musulmana con un dels principals factors que contribuïren al desenrotllament de la música popular andalusa, és lògic suposar que els cants de treball mallorquins són també herència dels sarraïns establerts a l'illa fins al segle XIII, la influència dels quals no és de creure que fos trencada en sec per la conquesta de Jaume I. Així podríem admetre que ambdues branques s'han desenrotllat independentment, amb paresonalitat pròpia cadascuna, sense, però, que això exclouï la possibilitat d'alguna influència del cant andalus sobre el mallorquí que pogués haver-se produït en època relativament recent. Sovint, durant els nostres treballs de recerca, ens cridà l'atenció el fet que molts dels camperols que ens comunicaven tonades de treball mostraven gran facilitat per imitar el cant flamenc. El coneixement que d'aquest gènere pogués tenir la pagesia de Mallorca – a part el que hagin facilitat els mitjans moderns de difusió de la música – sembla que podria venir del temps en què els joves mallorquins començaren a sortir d'illa, temporalment per anar a fer el servei militar a diferents indrets de la península.”⁹

⁹ SAMPER, Baltasar: *Estudis sobre la canço popular*. Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1994, pág. 81. "Hemos aludido al parentesco entre los cantos de trabajo de Mallorca y el *cante jondo* y *flamenco*. Aceptando la hipótesis que señala la invasión y dominación musulmana como uno de los principales factores que contribuyeron al desarrollo de la música popular andaluza, es lógico suponer que los cantos de trabajo mallorquines son también herencia de los sarracenos establecidos en la isla hasta el siglo XIII,

En la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* aparecen recogidos en Mallorca una cantidad apreciable de cantos de trabajo¹⁰ donde se hallan estas características de gran proximidad estilística con el flamenco, con el ritmo libre largos melismas, cromatizaciones y carácter improvisado, además de un predominio de la entonación del *modo de mi*. También se encuentra esta misma tipología de cantos de trabajo en los *Cuadernos de música folklórica balear*¹¹ Por lo tanto, parece que Massot, además en fechas próximas a las misiones mallorquinas de la *Obra del Cançoner*, no recogió este tipo de ejemplos, quizá por considerarlos flamencos, o no los incluyó en la colección y centró su atención en géneros y tonadas supuestamente propios, pensando tal vez que este estilo poseía clara influencia andaluza y por lo tanto era foráneo. Esta cuestión vuelve a plantear el problema de la representatividad de lo publicado y tal vez recogido en los trabajos de campo, lo que nos hace ser nuevamente muy prudentes con los datos obtenidos.

cuya influencia no es de creer que fuera rota en seco por la conquista de Jaime I. Así podríamos admitir que ambas ramas se han desarrollado independientemente, con personalidad propia cada una, sin, sin embargo, que eso excluya la posibilidad de alguna influencia del canto andaluz sobre al mallorquín que pudiera haberse producido en época relativamente reciente. A menudo, durante nuestros trabajos de investigación, nos llamó la atención el hecho de que muchos de los campesinos que nos comunicaban tonadas de trabajo mostraban gran facilidad para imitar el canto flamenco. El conocimiento que de este género pudiera tener el campesinado de Mallorca -aparte lo que hayan facilitado los medios modernos de difusión de la música- parece que podría venir del tiempo en que los jóvenes mallorquines comenzaron a salir de la Isla, temporalmente para ir a hacer el servicio militar a diferentes lugares de la península."

¹⁰ Op. cit., vol. III, págs. 293-343. Contabilizamos una veintena de un total de 70 documentos musicales.

¹¹ *Cuadernos de música folklórica balear. I. La Puebla (Mallorca)*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1961.

2.8. Andalucía

En esta región se observa uno de los panoramas más desoladores en cuanto a recopilaciones editadas de música tradicional se refiere. Sólo hay un cancionero de cierta entidad documental y territorial que corresponde a la provincia de Jaén, mientras que el resto de obras publicadas son de carácter local y presentan un número reducido de documentos transcritos con alguna excepción de ligera mayor amplitud. Otros, o bien se trata de refritos con canciones tomadas de aquí y de allá con algunas procedencias sin identificar, o son obras destinadas al supuesto aficionado exentas de rigor en la edición.

Dos cuestiones han podido propiciar esta situación: En primer lugar la saturación producida por el hecho de que las primeras recopilaciones efectuadas en España desde el siglo XIX se centrasen en las zonas periféricas del territorio peninsular, muy especialmente sobre Andalucía, donde se recogieron hasta la saciedad los géneros más tópicos. Esta moda del andalucismo decimonónico ha influido de manera negativa al entrar el siglo XX y las primeras recopilaciones importantes han rechazado muy posiblemente las regiones andaluzas por creer agotado el filón por esa saturación andalucista. Lo más curioso es que muchas de esas canciones andaluzas recogidas en las obras del siglo XIX, no sólo no son representativas por dedicarse principalmente al tópico, sino que aún más, puede que muchas sean de dudosa naturaleza como material folklórico de la sociedad rural.¹

En segundo lugar, la influencia del flamenco, que desde su aparición ha ido acaparando su atención y relegando otras especies tradicionales hasta el punto de su extinción.² Pero también se ha producido un fenómeno paulatino de “aflamencarse”, sobre especies vivas, que ha hecho desaparecer la manifestación folklórica original e incluso ha borrado cualquier otro vestigio anterior hasta tomarse como exclusivamente flamencas y se hable en numerosas ocasiones únicamente de “cantes”, cuando se refiere a canciones tradicionales andaluzas.³ Miguel Manzano añade lo siguiente refiriéndose a la jota:

La influencia por una parte del cante flamenco, que ha acaparado casi en exclusiva la representación del folklore musical de Andalucía (y de España entera, para más confusión), y por otro la desidia y abandono en que se encuentra el estudio de la tradición musical popular andaluza, debido a la reiterada negativa de los responsables a publicar unos fondos documentales amplísimos que, sin embargo, están recogidos desde hace largo tiempo, no nos permiten hacer afirmación alguna acerca de la jota en Andalucía que pase de mera hipótesis.⁴

¹ “En general, la música andaluza de los cancioneros decimonónicos no fue recogida en trabajo de campo en las zonas rurales del sur peninsular. En mi opinión, es una música popular urbana formada por géneros recientes que desde la segunda mitad del siglo XVIII se configuran lentamente en los ambientes musicales del sur de España. Por diferentes medios esta música llega a Madrid. En la capital es recreada y se expande por otras ciudades españolas.” REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 50.

² “Dentro y fuera de España es creencia común que en Andalucía apenas existe otra música popular diferente del flamenco. Sin embargo, en la región se conserva un rico folklore musical, que la no haberse publicado, es todavía bastante desconocido en los ámbitos profesionales de la etnomusicología española”. Ibidem, pág. 69.

³ Así lo hemos observado, por ejemplo, en las *Actas de V Congreso de Folklore Andalúz: Expresiones de la cultura del pueblo: “El Fandango”*. Málaga, 1994. Se podría decir que es una especie particular de folklorismo, el “flamenquismo”, como así lo define Josep Martí i Pérez. Ver: MARTÍ I PÉREZ Josep: *El folklorismo...*, pág. 184. Fenómeno interesantísimo, que no fue pasado por alto en autores como Pedrell y Eduardo López Chávarri, pero según Martí, como tema de estudio, sin embargo, no ha centrado suficientemente el interés de los investigadores.

⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *la jota como género musical*, pág. 352

Los procesos políticos de la historia reciente de España con la creación de las Comunidades Autónomas, que ha reactivado la realización de trabajos folklóricos de recopilación⁵, y el caso particular de Andalucía, ha llevado derroteros diferentes a otras regiones, quizá por la larga tradición de asociación del tópico español con lo andaluz, hasta el punto de erigirse como cuna de algunas manifestaciones generalizadas por todo el territorio nacional. Esto, sumado a la indudable personalidad y peculiaridad del flamenco como manifestación tenida como “propia” de su tradición, ha podido contribuir a la falta de interés por la tarea concreta de la recopilación de la música de tradición oral⁶.

Revisando las estadísticas que Emilio Rey proporciona, hallamos un total de 1.600 melodías recogidas y publicadas en Andalucía, repartidas en un total de 26 cancioneros, cifra muy reducida si se compara, por ejemplo, con la región más representada, Castilla y León, con un total de 12.000 melodías⁷. Pero más importante que estas cifras absolutas es la procedencia del material, pues la mayoría corresponde a obras decimonónicas de escaso valor para nuestro objeto de estudio o, todo lo más, a alguna recopilación de carácter local, siendo la única excepción el *Cancionero popular de Jaén*, de María Dolores Torres Rodríguez de Gálvez

Con esta situación se puede afirmar que algunas de las hipótesis más generalizadas (y tópicas) relacionadas con la influencia andaluza sobre el folclor español en general⁸, que se podrían ayudar a despejar con la observación de documentos musicales recopilados, quedan, por lo tanto, sin base suficiente como para poder considerarse mínimamente argumentadas por la falta de datos.

Dado que parece priorizado el interés por el flamenco en los estudios de folclor andaluz, se puede pensar que en lo realizado sobre esta parcela concreta puede de alguna manera aportar datos sobre el tema que aquí nos ocupa. Sin embargo, la abundantísima bibliografía sobre el flamenco:

(...) se centra en sus orígenes, leyendas, sus intérpretes, sus contenidos literarios, su sociología, su entorno antropológico, su nomenclatura, etc., pero queda pendiente formular un pronunciamiento definitorio y clarificador sobre el género globalmente contemplado, y en especial sobre los aspectos primordialmente musicales del tema⁹

Para el análisis melódico y modal, aparte del cancionero de Jaén de María Dolores de Torres¹⁰, que presenta 363 melodías, hemos utilizado los siguientes trabajos: la

⁵ Tras el franquismo, la etapa de las comunidades autónomas no sólo ha fomentado estudios sobre folclor, sino que ha desarrollado fenómenos paralelos como el “folklorismo” fruto de una necesidad urgente de reafirmar una identidad regional nueva. MARTÍ I PÉREZ Josep: Op. cit., pág. 172.

⁶ No queremos decir con esto que haya falta de interés por el folclor en Andalucía, pues prueba de ello es la creación de centros especializados, nuevas publicaciones, la celebración de congresos, etc., pero aparte de su predilección por el flamenco, predominan, a grandes rasgos, enfoques antropológicos y sociológicos, y apenas se trata la recopilación musical y su análisis, u información útil para nuestro objeto de estudio.

⁷ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., págs. 86-100

⁸ Es muy común la creencia de que ciertos modelos de entonación son originarios de Andalucía, por ello se definen usando nombres como *escala andaluza*, *modo arábigo-andaluz*, *modo oriental*, etc. Por ejemplo, Martínez Torner hablaba del “modo andaluz” y su influencia sobre el resto de regiones españolas

⁹ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco”. En *Revista de Musicología, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, vol. II, 2001, pág. 1363.

¹⁰ TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores: *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Centro de Estudios Gienenses, 1972

transcripción de 15 cantes campesinos, en la obra titulada *La voz de la tierra*¹¹; la obra de Francisco Rodríguez Marín *Cantos populares españoles*¹², que presenta (al final del V vol.) la transcripción de 45 melodías; el *Romancerillo de Arcos de la Frontera*¹³, que contiene la transcripción de una veintena de melodías de romances tradicionales de esta comarca gaditana; el *Cancionero popular de la provincia de Granada*¹⁴, obra publicada en cuatro volúmenes hasta la fecha con la transcripción 409 melodías; y por último, el *Cancionero de los pueblos de Málaga*¹⁵, que lleva 89 melodías transcritas. En total tenemos 943 melodías, que supone una cifra importante en relación con el total de las publicadas según el recuento de Emilio Rey¹⁶ y nos da una idea bastante aproximada de los repertorios recopilados. Sin embargo, no hay ejemplos de algunas provincias, como Almería y Huelva, y excepto Jaén, tan sólo unos pocos del resto, con lo que cualquier conclusión será siempre muy parcial tomando la región en valores absolutos, aun en el caso de obviarse las diferencias de planteamientos, cronológicas y de repertorio de los diferentes trabajos.

Los Cantos populares españoles de Rodríguez Marín

El interés de esta obra radica principalmente en se trata de la recopilación de más de 8.000 coplas literarias en muy temprana fecha, a finales del siglo XIX (1882-83). Pionera en una serie de recopilaciones andaluzas que ha continuado hasta hoy, cuyos títulos muchas veces pueden dar lugar a error, pues su actividad fundamental es la recogida de textos literarios de canciones populares y queda prácticamente ausente la música que los acompaña. Este trabajo ha sido incluido en el presente estudio por el hecho excepcional de poseer al final del mismo (V vol.) la transcripción de 45 melodías populares que son de procedencia andaluza según indica el autor y sobre todo por ser de localidades de la provincia de Sevilla.

No vamos a analizar el contenido de esta recopilación íntegra, pues aunque presenta comentarios de interés relativos a aspectos musicales de algunas coplas, no se trata de un cancionero “musical” propiamente dicho más que de manera muy residual.

El contenido de esas 45 transcripciones se articula de la siguiente manera:

¹¹ HURTADO TORRES, Antonio; HURTADO TORRES, David: *Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

¹² RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Sevilla: Francisco Álvarez, 1882-1883.

¹³ PIÑERO, Pedro M; ATERO BURGOS, Virtudes: *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1986.

¹⁴ MARTÍN PALMA, José; TEJERIZO ROBLES, Germán: *Cancionero popular de la provincia de Granada. I. Canciones y romances del Temple: Escúzar*. Granada: Diputación Provincial, Junta de Andalucía, 1997. TEJERIZO ROBLES, Germán: *Cancionero popular de la provincia de Granada. II. Canciones y romances de El Temple; III. Canciones y romances de Contraviesa: Murtas; IV. Canciones y romances de Cádiar*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003-2004.

¹⁵ DE LOS RÍOS CANO, Miguel: *Cancionero de los pueblos de Málaga*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1999

¹⁶ Nos referimos sólo al material objeto de publicación con anterioridad al trabajo de Emilio Rey: *Los libros de música tradicional en España* (2001), es decir, quedan fuera los tres últimos volúmenes del *Cancionero popular de la provincia de Granada*, en torno a 300 melodías. Por otro lado, no se han tenido en cuenta los valiosísimos fondos sin publicar en los archivos de CSIC, fruto de la realización de las famosas “misiones” recolectoras realizadas entre 1944 y 1960 por los más importantes folcloristas del momento por todas las regiones españolas, con un total de 15.897 melodías, de entre las que se encuentran las recogidas en todas las provincias andaluzas esperando su publicación.

- 1-6. *Nanas*
7-30. *Rimas infantiles*
31-38. *Seguidillas* (del S. XVIII, Manchegas, de Murcia, de Sevilla)
39-40. *Malagueñas*
41-42. *Peteneras*
43. *Saeta*
44. *Columpio* (canción infantil)
45. *Guerra de África*

Como es lo habitual en las obras pioneras, se centra en algunas de las especies más frecuentes y típicas, aunque el género más abundante es el correspondiente a canciones infantiles y rimas. También es frecuente en las recopilaciones decimonónicas ver procedencias de segunda mano cuando se citan (no siempre), tomadas de otras obras o facilitada por alguien (a veces anónimo) que la recogió. En la presente, junto a algunos casos recogidos por el propio autor (casi todos en Sevilla y Osuna), aparecen otros tomados de los *Cantos españoles...* de Eduardo Ocón, de otras obras y otros proporcionados por algún amigo. Esta situación desacredita el rigor de la fuente. Pero además, constatando que lo recogido corresponde a ciudades como Sevilla y Osuna, es muy posible, que el contenido puede no ser puramente tradicional rural en el sentido estricto y se acerca más bien a un estilo de música popular urbana, cuyas diferencias entre ambos son, con todo, difíciles de demarcar.

Estas canciones en materia de entonación son mayoritariamente tonales y sobre todo en modo mayor, siendo menos abundante el modo menor. Sin embargo, hemos hallado algún ejemplo correspondiente a modelos “protomelódicos” (núm. 8, de ámbito de segunda), o de reducido ámbito y algún otro (núm. 17), si no modal, al menos de comportamiento no claramente tonal. El *modo de mi*, se encuentra en 6 ejemplos (13% de total). La casuística es muy variada: desde un soniquete hasta el modelo bimodal del esquema tipo del fandango. En general, el corte melódico es de gran sencillez, silábico y con giros convencionales, sin alta cromatización ni melismas. Posee similitud con el repertorio de los cancioneros de Granada y Málaga.

El siguiente ejemplo es un modo mayor, pero la semejanza en el comportamiento melódico es grande en relación con numerosos ejemplos del *modo de mi*:

Muy moderado

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Muy moderado'. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The score ends with a double bar line and the letters 'D.C.' (Da Capo).

Ave María

Ave *ga* *i* *shu* *a* *lo* *e* *ta* *lo*

Lo *gi* *ro* *aa* *bat* *da* *go* *Zuk* *o*

aa *la* *nik* *ge* *o* *Bi* *yak* *e* *gun* *go*

de *gu* *lo* *lo* *lo* *lo*

lo *lo* *lo* *Ave* *da*

D.C.

El arranque y toda la primera mitad en nada se diferencia de las tonadas en *modo de mi* cuyo arranque es mayor, e incluso la primera cadencia, ambigua pero muy común

musical sea de similar naturaleza a aquéllos, con todo lo que pueda implicar. Esto puede ser indicativo de una modernización o “tonalización” anterior en Andalucía a otras regiones españolas. Sin embargo, hay que tener en cuenta lo escaso de la muestra y las dudas que plantea con respecto a su procedencia, lo que no nos permite desarrollar esta hipótesis.

El *Cancionero popular de Jaén* de María Dolores Torres.

Según la información que proporciona la introducción, esta obra es el resultado de la recogida de canciones que María Dolores Torres Rodríguez de Gálvez, profesora de la Escuela de Música y de Instituto de Enseñanzas Medias de Jaén, fue realizando durante años por los pueblos y campos de la provincia. Tras la convocatoria del Instituto de Estudios Giennenses en 1955 para premiar el mejor cancionero de la provincia, la autora organizó todo ese material folklórico (363 canciones) añadiendo unas notas introductorias. A pesar de recibir el premio, esta obra hubo de esperar a 1972 para ser publicada.

No hay ningún dato aclarador sobre los trabajos de recopilación. Tan sólo sabemos por las palabras introductorias que el material fue organizado y presentado en 1955. Tampoco sobre la selección del material presentado, en el caso que hubiera nuevo material inédito, sobre lo que únicamente se indica lo siguiente:

En su trabajo recoge la autora, además de las canciones propias y peculiares de la provincia, algunas que también se conocen y cantan en otros puntos de España. No obstante hay que descartar que su Cancionero haya incluido coplas y músicas de otras regiones. Su contenido íntegro fue recogido y seleccionado por Dolores de Torres en los pueblos y en los campos de Jaén. Ella conocía perfectamente lo que era propio de su tierra y no hubiera consentido mezclarle expresiones ajenas.¹⁸

Josep Martí i Pérez sitúa estas mismas palabras como ejemplo claro de la búsqueda de “pedigree” étnico, dominando claramente la idea de paternidad étnica heredera del folclor decimonónico, cuya preocupación en la recopilación era precedida por un espíritu regionalista y la elaboración de repertorios musicales locales, con la consiguiente distorsión de la realidad musical de una colectividad.¹⁹ Sin embargo, las palabras de la propia autora no parecen indicar que haya habido una criba en función de lo supuestamente exclusivo o propio, más bien al contrario:

Todas las canciones que presento son auténticamente populares y se conocen desde muy antiguo en Jaén y su provincia. Hay, sin embargo, canciones cuya melodía y ritmo pueden también encontrarse en Galicia y otras regiones. El mismo Torner, en su obra “Folklore y costumbres de España”, encuentra cierta analogía entre varias canciones de Castilla, Asturias, Cataluña y Galicia. Algunas de ellas se cantan también desde tiempo inmemorial en Jaén.²⁰

María Dolores Torres presenta una clasificación del contenido en grupos o secciones, en cada uno de los cuales, posteriormente y ya como epígrafes, expone unas notas explicativas. El contenido de tales notas es similar al de otras obras ya estudiadas, predominando las generalidades y en algún caso se incluyen datos etnográficos sobre

¹⁸ TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores: *Cancionero popular de Jaén*, pág. x.

¹⁹ MARTÍ I PÉREZ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés: Deriva Editorial, 2000, págs. 74-75.

²⁰ TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores: Op. cit., pág. 1.

algunas costumbres concretas por su supuesta peculiaridad, presentando mayor detenimiento en géneros tenidos como exclusivos. Un ejemplo son los llamados *Melenchones*, que según la autora “es uno de los géneros más específicos de Jaén”, sobre los que añade:

Así como en Aragón es muy conocida la jota “de picadillo”, en la que se intercambian bromas y burlas los intérpretes, aquí el “melenchón” cumple una función análoga: sin variar la música, inventan una intencionada letra alusiva, incluyendo en estas alusiones, y ridiculizándola a la moda.²¹

Un último ejemplo puede ser todavía más explícito:

La *saeta* de Jaén y su provincia es la más antigua, la verdadera *saeta* de Andalucía, la que en su melodía expresa todo el sentimiento de tristeza honda, dolorosa ante la Pasión del Salvador, en la que vibran por igual la piedad ingenua del alma popular y la hondura de unos sentimientos religiosos en los que se hermanan y confunden lo humano con lo divino.²²

No es frecuente en los cancioneros hallar aportaciones fruto del estudio de los propios repertorios. En el presente, la fuente de donde se extraen muchos de los comentarios introductorios generales es tomada de Martínez Torner. El párrafo siguiente lo evidencia, pues alude directamente a este folclorista y sus influencias:

(...) También cita el testimonio del sabio arabista, y no menos ilustre musicólogo, don Julián Ribera, que, en su ensayo histórico sobre “la música de la jota aragonesa”, demuestra plenamente la procedencia árabe de esta canción española, cuyos orígenes remonta a las escuelas musicales persa y bizantina, introducidas en Arabia. Hemos de dar la razón a don Eduardo Torner, puesto que nuestros bailes mixtos, jota, fandango y la malagueña son así.²³

En la división de géneros que propone, dentro de los grupos habituales que se pueden ver en muchos cancioneros, destaca esa tendencia a lo específico, que se materializa en la inclusión de los *melenchones* como grupo aparte, y ausencia de distinción de algunos como los rondeños (aunque en parte queden incluidos dentro de otros, como los aguinaldos), los relacionados con algunas festividades, los cantos de boda y en general de cualquier referencia explícita a los ciclos anual o vital. Sin embargo, incluye otros menos habituales en grupos aparte, como las canciones humorísticas, priorizando en ese caso el contenido literario. Las únicas palabras de María Dolores Torres sobre la división de las canciones son las siguientes: “Como final de esta breve exposición previa, conviene señalar que he clasificado las canciones en grupos o secciones, según el motivo esencial que preside en todas las que tienen un contenido análogo.”²⁴ Aun teniendo en cuenta la *polifuncionalidad* como fenómeno muy presente (al menos desde tiempos más recientes), sería de interés conocer qué ocasión y función tienen las tonadas según los informantes, datos ausentes en este cancionero, que paradójicamente podrían suponer una aportación en la dirección de la especificidad buscada. En general hay disparidad de criterios sin justificación aparente, dando la sensación de caprichoso y poco práctico, pues al observar el contenido se encuentran mezcladas por todo el cancionero canciones narrativas, rondeñas e incluso infantiles según la temática de los textos. Esta es la división que presenta (hemos

²¹ TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores: Op. cit, pág. 5.

²² Ibidem, pág. 7.

²³ Ibidem, pág. 13.

²⁴ Ibidem, pág. 2.

situado al lado las cantidades de cada grupo. Los documentos figuran sin numerar en el cancionero):

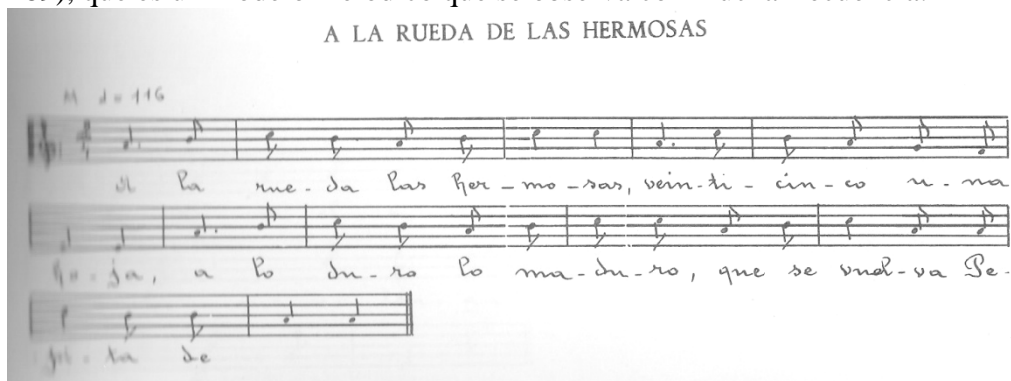
1. ^a	Canciones infantiles.	28 tonadas
2. ^a	Juegos infantiles.	31 tonadas
3. ^a	Canciones variadas.	82 tonadas
4. ^a	Canciones humorísticas.	10 tonadas
5. ^a	Canciones de las faenas del campo	6 tonadas
6. ^a	Melenchones.	59 tonadas
7. ^a	Romances.	37 tonadas
8. ^a	Canciones religiosas	
	a) Semana Santa.	6 tonadas
	b) Rosario de la Aurora.	8 tonadas
	c) Canto de Animas.	5 tonadas
	d) Varias.	9 tonadas
	e) Villancicos.	46 tonadas
9. ^a	Coplas de Nochebuena o «Aguilandos».	19 tonadas
10. ^a	Canciones con baile.	17 tonadas

Aparte de lo ya comentado se observa la distinción entre “canciones infantiles” y “juegos infantiles”. Esto es debido a que el primer grupo en realidad corresponde a las canciones de cuna. Las canciones infantiles en general tienen una especial representación en este cancionero, quizá por un interés particular de la autora por dicho género.

De las cantidades de cada grupo se puede también hacer algunas observaciones: destaca la cantidad de “melenchones”, que son en su mayoría coplas improvisadas muy propias en los carnavales, de forma muy semejante y tal vez antecesora de las modernas chirigotas (entre los *melenchones* se encuentran también varias tonadas de corro y ruedas infantiles). También, la escasa presencia de cantos de trabajo, la ausencia de canciones de boda, de danzas y tal vez de ciertos tipos de ronda. Esto puede hacer pensar en un estadio evolutivo de la tradición más reciente que aquellos en los que se hallan dichos géneros fruto de trabajos de recopilación muy posteriores al presente, pero se debe tomar como mera hipótesis, ya que no hay información en el cancionero que pueda ayudarnos a despejar este tipo de incógnitas. Tampoco aquellas relacionadas con los informantes, puesto que no hay datos sobre éstos, como nombres, edades, etc., aunque al menos hay un índice de canciones con su respectiva localidad de recogida.

En el Cancionero de Jaén predomina la tonalidad mayor y menor moderna, con muy escaso número de ejemplos modales, lo que de alguna manera parecería confirmar la hipótesis anterior desde el punto de vista estrictamente musical. El comportamiento tonal se hace notar no sólo en la falta de ejemplos que pueden presentar escalas modales, como los más frecuentes modos de *la* y *sol* de Manzano, sino por la ausencia de tipos que se podría decir mixtos (*diatonismos en evolución*), que nosotros definíamos como combinaciones diversas de entonaciones. Tampoco se observan ejemplos de otras escalas, como los modos *de re*, *si* o *fa*, pero hay algunos casos de entonaciones de ámbito estrecho de canciones infantiles en varias secciones de la obra. La concentración mayor de escalas más próximas a entonaciones modales se encuentra en los géneros religiosos, sobre todo en las canciones de Semana Santa; pero sus comportamientos melódicos, con excepciones, inducen a pensar en la posibilidad de que sus orígenes puedan ser recientes, tal vez debidos a la mano maestros y curas.

Del *modo de mi* tampoco hay una cantidad importante de ejemplos. Aparecen repartidos en unos pocos documentos por todos géneros del cancionero, siendo 20 los más claros, que supondrían tan sólo algo más de un 5 % de total. Aunque habría que sumar la media docena de ejemplos de fandangos cuya naturaleza tonal es la propia de alternancia modo mayor-*modo de mi*. No se ha incluido en este recuento la aparición de esta entonación en fragmentos o partes de ciertas tonadas, ciertamente aquí menos numerosas que en otras recopilaciones, como la siguiente tonada, un *melenchón* (pág. 289), que es un modelo melódico que se observa con mucha frecuencia:



Son ejemplos en modo menor que definíamos como "simétricos" con respecto al *modo de mi*, donde las cadencias son *modo de mi*-modo menor, o a la inversa, se trate de uno u otro caso, poniendo bien de manifiesto la relación de proximidad entre ambos.

El *modo de mi* se reparte con apenas un par de ejemplos por sección: canciones de cuna, infantiles, *melenchones*, romances y navideñas, con mayor incidencia en *canciones variadas*²⁵, con un total de 7 ejemplos (págs. 101, 107, 109, 121, 151, 153, 157) y canciones de trabajo, con 4 casos, (págs. 239, 241, 243).

De los aspectos musicales que hemos venido observando en estas 20 tonadas del *modo de mi* destacamos también lo siguiente:

Predominio de ámbitos máximos amplios, con 12 ejemplos que superan la sexta contra 8 que sólo llegan hasta dicho intervalo. El más frecuente es la octava, con 9 documentos, seguido de la sexta, con 5.

Predominio de las entonaciones cromatizadas, siendo únicamente 4 los casos diatónicos (págs. 41, 121, 153, 379). Pese a ser la alteración del III grado la más frecuente en todas las tonadas cromatizadas excepto en una (con el II grado exclusivo, pág. 289), el número de ejemplos con el III grado exclusivo es menor que aquellos que llevan ese grado más otro, como el VI que aparece en casi la mitad del total (7 casos). No sabemos si este tipo de cromatización es propia tal vez de un *modo de mi* más reciente. Con los datos que aporta esta obra no podemos estudiar otro tipo de detalles relacionados con las alteraciones y variaciones de entonación al no figurar recogidas en las transcripciones intervalos ambiguos o no temperados de forma explícita o implícita. Al no tratarse en la introducción siempre queda la duda de que simplemente no aparecen.

Sólo hay un documento con la segunda aumentada. Se encuentra en el grupo de canciones varias (pág. 101, compases 16-17), en una sola ocasión en la tonada y en el inusual movimiento ascendente también entre el II grado y el III elevado, mientras que en las cadencias, en todas, aparece el salto final desde el III grado elevado al I. Alberga

²⁵ La propia indefinición implícita de este grupo, con gran cantidad tonadas diversas (84), no ayuda a extraer conclusiones sobre la incidencia por géneros del *modo de mi* y no permite más que corroborar la dispersión que apuntamos.

una cierta duda de que se trate de una errata por omisión del becuadro correspondiente en el II grado con el cual se forma dicho intervalo especial.

En las cadencias intermedias, a pesar de que se observa una preferencia por el I grado, en 6 ocasiones se encuentra el III grado elevado y por detrás el IV, en 5 ocasiones y el V, en 3. No hay en otros grados.

En las cadencias finales la forma simple descendente sólo aparece en 7 documentos, repartiéndose el resto entre otras fórmulas, de las que hay 2 ejemplos (págs. 21, 243) que tras la fórmula descendente simple poseen un giro final en arco hasta el III grado (I-II-III-II-I); 3 ejemplos (págs. 157, 239, 241), con giros en el descenso sobre el III grado (III-II-III); 3 ejemplos (págs. 107, 289, 315), con giro final sobre el VII grado (I-VII-I); 3 ejemplos de salto final III elevado-I (págs. 19, 61, 291); y un último documento (pág. 383), con bajada al VI grado elevado por debajo de la fundamental.

En los comportamientos melódicos hay una tendencia al eje estructural en el IV grado, pero el perfil del *arquetipo*, pese a encontrarse esbozado en muchas tonadas, sólo es más explícito en un par (págs. 107, 383). Hay una elevada presencia del perfil básicamente descendente desde la octava, en 10 documentos, sólo en 7 de forma predominante (págs. 41, 101, 121, 151, 153, 241, 459), y en tres de ellos únicamente en una parte del discurso (págs. 243, 527). Debido a esto el ámbito de octava es el recinto sonoro más abundante en esta recopilación. Su comportamiento posee en estos ejemplos recursos melódicos de tendencia moderna por los saltos interválicos, giros y progresiones.

A continuación presentamos dos de los ejemplos de este perfil descendente. El primero es una canción infantil (pág. 121) y el segundo un villancico (pág. 459):

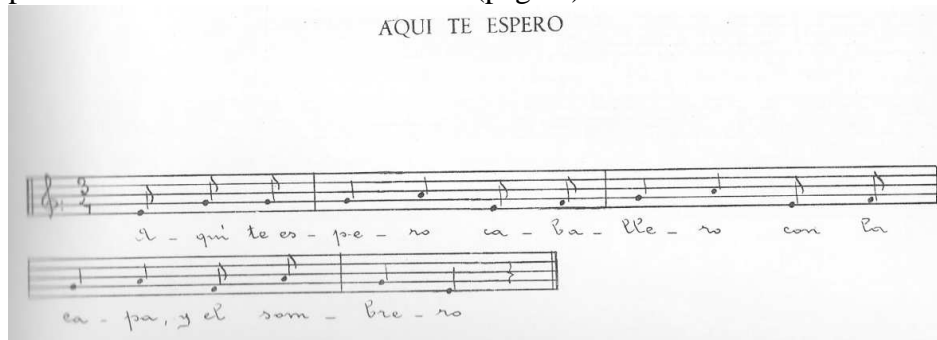
GITANERIAS

«SI EL NIÑO TIENE FRIO»

Existe gran cercanía de ambos en sus comportamientos melódicos, pero en el primero el peso de eje central recae más en el IV grado, mientras que en el segundo sobre el V. Además, en el segundo se observa el cromatismo más abundante, que es el giro sobre el IV grado por medio del III grado elevado, que desaparece en el descenso cadencial, como en multitud de ejemplos repartidos por muchas recopilaciones

españolas, posiblemente el comportamiento cromático más abundante en el perfil del *arquetipo*.

De ámbito estrecho en la entonación del *modo de mi* sólo hay dos tonadas que se circunscriben al tetracordo. Tampoco hay abundancia de ejemplos "protomelódicos" en otros sistemas de entonación, predominando los modelos mayor y menor tonales de base heptáfona (sobre todo el mayor), ni siquiera en el repertorio de canciones infantiles (donde más se manifiestan los modelos estrechos). Este es uno de los dos casos que presentan el tetracordo inicial de *mi* (pág.33):



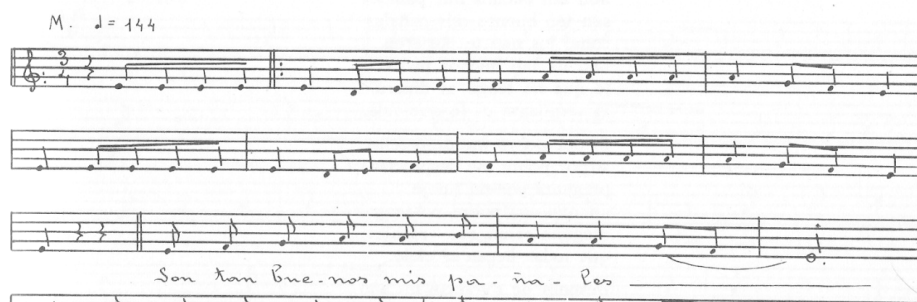
Tiene un eje entre el III y IV grado y una cadencia con la caída final de tercera desde el III grado al I, muy frecuente en los ejemplos de canciones infantiles basadas en el recinto del tetracordo de *mi*.

En esta recopilación hay un total de 7 ejemplos de fandangos en el grupo de canciones de baile, 6 de ellos son nombrados como tales (págs. 551, 557, 559, 561) excepto uno como *malagueña* (pág. 555), que como indica la autora “es igual que el fandango”. Todos presentan el esquema tonal propio del género, es decir, la alternancia del *modo de mi* y el modo mayor²⁶. Poseen algunas características comunes que interesa reseñar: muy similares o incluso idénticas variaciones instrumentales en *modo de mi*, salvo dos (pág. 557) que no poseen parte instrumental alguna; todos los fragmentos en *modo de mi* son diatónicos excepto uno (pág. 552) que presenta la típica alteración ascendente del III grado en forma de giro sobre el IV grado; ninguna de estas transcripciones lleva incluida la armonía ni de las variaciones ni de de las coplas, con lo que no podremos ahondar en los detalles armónicos del baile, ni en la parte tonal ni en la del *modo de mi*²⁷. En los comportamientos melódicos de la parte en *mi*, es muy claro el eje I-IV, el más abundante de todos. A continuación presentamos las variaciones instrumentales de la malagueña, idénticas en tres ejemplos más y muy similar en el resto de fandangos:

²⁶ La autora lo identifica como alternancia de modo mayor y modo menor con final en la dominante, en vez de "modal" o *modo de mi*: “Es un tres por cuatro y está en tono menor el paseo y la segunda letra; la primera en tono mayor.” TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores: Op. cit., pág. 14.

²⁷ Pese a que las funciones tonales son claras en las coplas, en muchos casos existe la posibilidad de realizar uno u otro acorde. Al no figurar exactamente el acorde sobre la que está la melodía no podemos ver más detalles, como, por ejemplo, la utilización del acorde sustituto entre el II o del IV grados, o entre el VI y I.

LA MALAGUEÑA



Esta breve fórmula repetida permite su identificación inmediata por parte de oyente, y por eso no es extraño encontrar en este y otros géneros de baile melodías en las variaciones que en no pocos cancioneros aparecen registradas varias veces de manera idéntica o con algún grado mínimo de diferencia, lo que permite su asociación con un mismo tipo musical, ya sea jota, seguidilla o fandango, de una región o zona geográfica concreta.

El Cancionero de los pueblos de Málaga de Miguel de los Ríos

A pesar del sugerente título esta recopilación tan sólo recoge 89 transcripciones musicales de algunas localidades de esta provincia. Es de escaso rigor desde el punto de vista científico, omitiendo todo tipo de información relativa a los documentos musicales que la integran: criterios metodológicos, localidades de recogida, informantes, fechas. Se trata de una colección de canciones que Miguel de los Ríos Cano, sacerdote que, durante su ejercicio, fue recopilando por algunos pueblos de Málaga, reunidas y editadas a título póstumo por la Diputación Provincial de Málaga en el año 1999. No sabemos ni de forma aproximada las fechas de recogida, como queda patente en las líneas introductorias:

Fruto de sus desvelos es este cancionero compuesto por 89 melodías que, sin duda alguna, iría recogiendo a lo largo de su vida en su pueblo y lugares próximos, en los campos de Málaga, ya durante sus estudios de teología y, luego, entre la feligresía que se le encomendaba por la jerarquía eclesiástica durante su sacerdocio.²⁸

En otro punto se desvela que cierta información figuraba en algunas de las transcripciones, y aunque parezca sorprendente ha sido omitida totalmente en la edición:

Ya me he referido a aquellos posibles rincones donde Miguel pudo localizar todas y cada una de estas piezas, en algunas de las cuales consta el nombre de la población: Colmenar, Alfarnate, Canillas, Los Portales, etc. Sin embargo este dato por sí mismo no revela otra cosa que la localización de las mismas, pero no dice absolutamente nada sobre el punto concreto de la geografía donde vieron la luz por primera vez.²⁹

Ni siquiera aparecen completos los textos literarios de estas canciones: “Miguel no hizo una recopilación de letras de canciones; sólo muestras para apoyar las partituras, puesto que, como ya he dicho, lo que a él más le interesaba era la melodía.”³⁰ Parece ser que además todas estas melodías figuraban con acompañamiento pianístico realizado por el propio autor.

²⁸ DE LOS RÍOS CANO, Miguel: Op. cit., pág. 13.

²⁹ Ibidem, pág. 15.

³⁰ Ibidem, pág. 27.

En cuanto a la posible información sobre el contenido o sobre la música tradicional de la región no hemos hallado ningún dato de interés, más bien al contrario, vemos algunas afirmaciones de carácter general que denotan no sólo la repetición de tópicos, como en estas líneas:

Recuerdo a este respecto el orgullo que sentían, y sienten, mis paisanos de Casarabonela por tener un repertorio de villancicos navideños muy peculiar, fuertemente impregnado de características musicales procedentes del árabe, con un sabor que ellos consideraban casi autóctono.³¹

Tampoco hay ningún tipo de organización de los documentos musicales contenidos en esta publicación.

En esta colección se observa un tipo de repertorio por lo general reciente, apoyado tanto por los textos como por la propia música, con algunos ejemplos, como es el caso de la tonada *La molinera*, de amplia difusión por toda la Península. Predomina el modo mayor tonal con melodías muy simples y breves con estilo, muchas veces infantil y cercano al soniquete pero formado a base de tópicos tonales como progresiones, giros y saltos funcionales, donde la armonía tonal subyace con claridad en líneas generales. El modo menor tonal aparece en mucha menor proporción que el mayor, reduciéndose a unos pocos ejemplos. No hay vestigios de sonoridades modales o arcaizantes. Sin embargo, es interesante constatar la presencia del *modo de mi* en al menos 15 ejemplos, lo que supone algo más del 16% del total. Además, hay más ejemplos diatónicos, 8 en total, que cromatizados, con 7 tonadas.

En las tonadas cromatizadas predomina la alteración ascendente del III grado (núms. 8, 20, 29, 68), y el resto, tres ejemplos, dos exclusivamente con el VI (núms. 28 bis, 42) y otro con el II grado elevado (núm. 41). El empleo del III grado elevado va muy asociado al comportamiento melódico del *grupo 6* de Torner (*arquetipo*), de proximidad al modo menor, es decir, peso estructural en el IV grado y giros sobre éste último por medio del III grado elevado. La siguiente tonada (núm. 8) es un ejemplo de este modelo, cuya simetría con el modo menor es evidente en la cadencia intermedia sobre el IV grado:

LA TONTA DE MI SUEGRA

Reinante

LA TON...TA DE MI SUE...GRA VI.....NO Y ME DI...

...JO QUE QUE...RÍ...A LA REÍ...NO PA....RA SU HI...JO

En los especímenes diatónicos hay abundancia del modelo melódico que abarca la octava, con tendencia descendente a la fundamental y peso estructural en ésta y en el

³¹ DE LOS RÍOS CANO, Miguel: Op. cit., pág. 15.

centro (IV y/o V grado), en 5 ejemplos. En el resto hay un comportamiento similar al modelo *arquetipo* simétrico al modo menor pero sin cromatización del III grado, es decir eliminando el adorno sobre el IV grado por medio de su sensible, como en el ejemplo siguiente:

¡AY! QUE VENGO DE LA CHURRIPAMPA

AY QUE VENGO DE LA CHU...RRI...PAM-PA CHU...RRI...PAM-PA CHU...RRI...

...PE...RO MI NO...VIO CON O...TRA NO...VIA Y YO CON ES...TE SA...

...LE...RO ES...TOY ME...TI...DI...TA EN A...GUA HAS...TA

LA PRO...PIA CIN...TU...RA MI NO...VIO CON O...TRA NO...VIA Y

YO CON ES...TA HE...CHU...RA TRA CA TO

El repertorio hallado en esta recopilación es tonal sin apenas vestigios de sonoridades modales, con la excepción del *modo de mi* que persiste como único resto de modalidad como en otros cancioneros, pero con comportamientos más próximos a la tonalidad moderna. Es muy posible que deba influencias al uso en la actualidad del *modo de mi*, que no es un fenómeno tonal aislado de la música tradicional del pasado y se encuentra, además de en el flamenco actual con tendencia a la super-especialización en este *modo*, en géneros pseudo-folclóricos como la copla y en la música “popular urbana” con procesos de hibridación de estos y otros estilos y géneros en muchos casos. Dada su actualidad no estaríamos hablando de vestigios modales, sino de una entonación que se actualiza y renueva.

El Romancerillo de Arcos de la Frontera de Virtudes Atero y Pedro Piñero

El *Romancerillo de Arcos de la Frontera* ha sido realizado, en trabajos de campo entre 1982 y 1983, con criterios científicos rigurosos que acreditan las fuentes, con toda la información relativa a los documentos musicales recogidos y los informantes de los mismos. Pese a las pequeñas dimensiones del cancionero, figuran incluidos numerosos datos de gran interés para el investigador fruto de las encuestas: datos personales de los informantes como, actividad profesional, formación, lugares de residencia; y sobre los documentos orales proporcionados: procedencia, formas de aprendizaje y transmisión de las tonadas, etc. Pero, las dimensiones de esta recopilación, puesto que se trata de

unos pocos ejemplos transcritos, 16 en total, de un género muy específico: el romance tradicional, que se aleja de la visión más panorámica de conjunto que pretendemos.

Los documentos recogidos poseen muchas similitudes con los cancioneros anteriores: predominio del sistema tonal moderno y corte melódico de gran sencillez sin adornos o melismas y tampoco cromatizaciones. Pero la especificidad del repertorio romancístico conlleva en términos generales dichas características. 6 ejemplos presentan la entonación propia del *modo de mi*, es decir, en torno a 30% del total, cifra superior a las que ofrecen otros cancioneros andaluces. También se ha de tener en cuenta que en el romance tradicional (y en las canciones de cuna) se refugiaban la mayoría de los ejemplos cuando el resto del repertorio presentaba entonaciones tonales modernas, como hemos constatado en cancioneros precedentes.

Las tonadas con la entonación de *mi* corresponden todas al modelo descendente que se apoya estructuralmente en la octava y la fundamental y en el centro, en este caso, en el V grado. Todos ellos presentan cromatizaciones: la siempre presente elevación del III grado, a la que se añade la elevación del VI grado en la mitad de ejemplos. Todos poseen similitudes entre sí: Presentan cadencias intermedias al V grado como cadencia *frigia* aprovechando la misma relación interválica que en la cadencia a la fundamental, que puede tomarse de alguna manera como una especie de modulación. Destaca también el movimiento cadencial *plagal* más típico que consiste en bajar por debajo de la fundamental girando sobre el VI grado elevado para volver a ésta. Este giro se realiza en la semicadencia al V grado aprovechando el III grado elevado como su VI inferior con su giro característico, que finalmente desciende y resuelve en la fundamental evitando terminar el giro otra vez en el V grado. En el siguiente ejemplo se puede constatar este proceder cadencial, que suele aparecer en tonadas con peso estructural en el V grado, menos numeroso que el predominante IV grado del modelo *arquetipo* o *grupo 6* de Torner, aunque en éste último pueda también aparecer la semicadencia al V (que suele presentar un eje combinado del IV y V grados), pero no es tan contundente como en el caso que presentamos:

1- Santa Elena

Es. tan. do tres ni. has bor. day. do cor. ba. tas, es -

tan. do tres ni. has bor. day. do cor. ba. tas,

a. qu. jas de o. ro de. da. les de pla. ta

a. qu. jas de o. ro de. da. les de pla. ta

Todas estas tonadas están relacionadas con un comportamiento melódico similar. Dos de los ejemplos (núms. 11 y 12) presentan sólo el movimiento de la primera parte del ejemplo anterior, apoyándose en la octava y el V grado, que ahora son la

fundamental y el omnipresente IV grado, llevan además alterado el II grado en giro sobre el III natural y el VI elevado que anteriormente era el III:

11. La doncella guerrera

Ei. tan. do la rei. na mo. ra con sus hi. jos al re. dor pa. sou. na ma. la gi. ta. na y le. chéu. na mal. di. ción.

La segunda aumentada se encuentra sólo en un documento (núm. 5), en el movimiento más frecuente, descendente desde III grado elevado hacia el II en cadencia a la fundamental. Es habitual hallar este intervalo en una cadencia y en otra u otras desaparecer, como sucede en el ejemplo del presente cancionero:

5. Tras, tras

Tras, tras, quea la puer. ta lla. man, di, di. a. na, tras, tras, yo no pue. do. bir, di, di. a. na, di, tras, tras, yo no pue. do. bir.

Hay un predominio de la tonalidad moderna y sus comportamientos, mientras de otras posibles entonaciones sólo pervive el *modo de mi*, que presenta mayor incidencia que en obras precedentes. Dada la especificidad de este repertorio, la naturaleza de esta obra y lo escaso de la documentación no se pueden extraer conclusiones contundentes. Únicamente que la tipología de los ejemplos del *modo de mi* con el dibujo melódico del tipo descendente desde la octava se encuentra muy presente y repartida por la mayoría de las obras consultadas, con comportamientos muy similares y especial incidencia en los cantos narrativos, lo que no implica su aparición generalizada en otras especies, pudiendo sugerir un origen común, tal vez en ciegos y copleros como propagadores cuando no creadores.

El Cancionero popular de la provincia de Granada de Germán Tejerizo y José Martín

El *Cancionero popular de la provincia de Granada* entre sus cuatro volúmenes hasta la fecha contiene 409 melodías transcritas, repartidas de la siguiente manera: Vol. I, 122 documentos; Vol. II, 93 documentos; Vol. III, 84 documentos; y Vol. IV, 110 documentos. Es la primera recopilación en cantidad de documentos en su conjunto, por delante del *Cancionero popular de Jaén*, con trabajos en tres comarcas de la provincia: El Temple, Cádiar y Murtas.

La información que proporcionan las introducciones de cada uno de los volúmenes se reduce a unos bosquejos histórico-geográficos de las correspondientes comarcas³² y a unas pocas observaciones sobre algunas cuestiones técnicas, como la clasificación, transcripción y ordenación de los textos, algunas de las cuales pueden hasta producir cierto rubor si se observan desde un punto de vista científico³³. En uno de estos puntos, bajo el epígrafe *Advertencias prácticas*, al tratar las tonalidades de las transcripciones queda explicitada claramente la finalidad principal de la obra:

Nunca insistiremos bastante en que la redactar las páginas de este cancionero y al transcribir sus temas melódicos pensamos más en un destinatario de formación cultural media que en el dotado de una alta especialización específica.³⁴

La finalidad expresamente divulgativa, pedagógica o destinada a aficionados no tiene porqué ser opuesta o excluyente de planteamientos científicos; pero en este caso concreto, no sólo desde la simple clasificación, sino en general, la falta de datos por parecer innecesarios hace que adolezca de rigor científico:

También se podía haber propuesto una clasificación más técnica según los caracteres musicales de las melodías o según la métrica literaria de versos y estrofas. Pero pensando que tales clasificaciones no encajan bien en el concepto de un Cancionero Popular, quedando más propios de estudios posteriores más especializados.³⁵

La ausencia de algunos datos básicos, como son las fechas de los trabajos de recopilación o sobre los informantes, pone un freno importante a los posibles trabajos posteriores, tanto musicales como literarios. La falta de información no es igual en toda la obra, aunque la omisión de datos cronológicos de cualquier tipo es común, en el primer volumen no hay datos sobre los informantes, mientras que en el resto, que únicamente figuran los nombres, aparecen en una lista bajo el epígrafe: *Relación de*

³² No deja de ser anecdótico, en el caso del volumen III, realizado por el alcalde de Murtas, que casi se reduzca a una descripción publicitaria de diferentes posibilidades turísticas de la comarca de la Contraviesa (monumentos, gastronomía, servicios, etc.).

³³ Por ejemplo, sobre las indicaciones de velocidad de las transcripciones se dice: “Igualmente insistimos en que seguimos creyendo no sólo innecesario, sino peligroso en ocasiones, el hecho de colocar junto al nombre del aire con que debe cantarse una determinada melodía (adagio, andante allegretto...) el número exacto con que debe regularse el metrónomo. Quédese tal práctica para partituras de menos libre interpretación y, en general, para la llamada música culta.” TEJERIZO ROBLES, Germán: Op. cit., vol. II, pág. 27. O este otro, hablando de la sencillez melódica del contenido del cancionero: “El hecho es que la sencillez melódica que comentamos proviene, tanto en coplas como en estribillos, de la ausencia casi completa de notas de adorno. Se trata pues de una música silábica, alejada de cualquier adorno melismático que exigiría una mayor preparación técnica para su interpretación de la que se presupone en el pueblo llano”. Ibidem, vol. I, pág. 14. Hay varios ejemplos musicales en la propia obra que contradicen esta afirmación.

³⁴ Ibidem, pág. 13.

³⁵ Ibidem.

colaboradores e informantes (o comunicantes), en ningún caso las edades, mientras que las localidades no aparecen en el volumen III y sí en el II y IV. Este tipo de omisiones son frecuentes y restan seriedad a las recopilaciones, aunque su finalidad sea puramente práctica y destinada a un público “no especializado”, “de clase y formación media”, como se indica.

En la propia clasificación hay falta de unidad de criterios, pues varía entre el volumen inaugural y el resto. En el volumen I esto es lo que se indica en la introducción:

Después de dar muchas vueltas al tema de las canciones contenidas en nuestra colección, hemos decidido “cortar por lo sano”, como vulgarmente se dice, prescindiendo de toda clasificación temática, por lo que simplemente ordenamos los temas por orden de títulos o de primeros versos; aunque distribuimos todo el material en dos apartados: uno para las canciones que podríamos denominar como más líricas y otro segundo para los números cuyo fin principal es la narración de un suceso más o menos histórico, legendario, ejemplar, truculento o incluso repulsivo, que de todo hay.³⁶

A partir del volumen II introduce ya más elementos de división y, aparte de las *canciones profanas y romances y leyendas*, introduce la separación en lo religioso y lo profano, quedando de la siguiente manera: I. *Canciones profanas*. II. *Canciones religiosas*: II. A. *Canciones navideñas*; II. B. *Canciones a la Virgen*; II. C. *Canciones para la cuaresma y la Semana Santa*; II. D. *Canciones de ánimas, de auroras y otras varias*. III. *Romances y leyendas*: III. A. *Romances y leyendas de tema profano*; III. B. *Romances y leyendas de tema religioso*. La división básica en dos bloques religioso y profano en realidad no simplifica la cuestión, pues muchas veces no queda tan clara como pueda aparentar. Aparte, examinando el repertorio, se observa la ausencia de ejemplos de ciertos géneros concretos dentro de los dos grandes bloques, como los de boda, de cuna, de trabajo, etc. Esto parece apuntar hacia un estadio evolucionado de cambio en el presente repertorio, puesto que si los informantes, habitualmente gente de edad avanzada, no recuerdan este tipo de canciones asociadas a una función determinada, es que ya no se cantaban en su juventud, se han olvidado o se empleaban ya otras no específicas en virtud fenómenos como la *polifuncionalidad*; aunque para asegurar tal hecho deberíamos conocer si realmente lo recogido es representativo y el resto de repertorio se halla verdaderamente extinto.

Sobre el aparato teórico también es de interés reflejar que tras cada documento transcrito existe un breve pero interesante análisis, pero sólo desde el punto de vista literario. La justificación que ofrecen los autores de no haber incluido aspectos musicales técnicos y comparativos se debe a la escasez de material musical editado en Andalucía:

La mayoría de los cancioneros consultados durante la elaboración de éste –casi sólo los de ámbito granadino y andaluz, según explicamos en la introducción- no consignan en sus páginas la melodía de las letrillas transcritas. En consecuencia, la mayoría de nuestras notas críticas aluden casi exclusivamente a los aspectos literarios, históricos o costumbristas, sin posibilidad de comparar, sino muy pocas veces, los rasgos musicales.³⁷

³⁶ La justificación, un tanto peregrina, es la siguiente: “En realidad, sucede también que en un tipo de publicación como la que presentamos, ceñida a un territorio tan restringido como el de una pequeña localidad de la provincia, no procede ningún tipo de clasificación, que tal vez estaría más justificada si se estudiara al menos una comarca completa.” TEJERIZO ROBLES, Germán; MARTÍN PALMA, José: Op. cit, vol. I, pág. 13.

³⁷ Ibidem, pág. 26.

Sobre los sistemas de entonación de esta obra lo primero que cabe reseñar es el predominio absoluto de la tonalidad moderna, sin rastro alguno de entonaciones modales si exceptuamos unos pocos ejemplos en el *modo de mi*. Además, predomina sobre todo el modo mayor y en mucha menor proporción el modo menor. Muchos de los textos de las *canciones profanas*, aparte del comportamiento melódico, denotan un lenguaje y expresiones modernas y flamencas, con títulos como *Bom bom*, *Ay, chúngala malacachúngala*, *Ay triquitrás*, *triquitrás*, etc. En los *romances* son mayoría los textos de los denominados *romances nuevos* o *vulgares* y en los tradicionales (6 ejemplos) se hallan textos mezclados y renovados, evidencia que confirma un estado de olvido avanzado de aquellos romances tenidos por los especialistas como más antiguos. El predominio tonal mayor es patente también en este género.

La relación que parece existir entre la presencia de entonaciones modales y su paralelismo con la presencia de entonaciones amalgamadas y/o los llamados *diatonismos en evolución*, queda confirmada en este repertorio. Tan sólo se observa en algún ejemplo la combinación mayor-menor por la presencia de un III grado variable, pero en forma de alternancia que podríamos llamar “bimodal” de fragmentos, uno en modo mayor y otro en menor, que además, suele coincidir con estrofa y estribillo respectivamente, denotando un sabor tonal claro, como sucede en alguno de los villancico navideños más populares. El sustrato reciente de este repertorio se deja notar también en los comportamientos melódicos, con abundancia de saltos de sexta mayor e incluso de séptima menor, aparte de frecuentes movimientos en forma de melodía-acorde y la alternancia de tónica-dominante con finales de frase alternos en el IV grado (la séptima del acorde de dominante) y III grado (de la tónica), similar al esquema de numerosos ejemplos de las jotas de tipo aragonés. También hay alteraciones de neto uso tonal, principalmente el VII grado rebajado, como séptima del acorde de dominante del IV grado, o el IV elevado, como sensible de acorde de dominante del V grado. El predominio del modo mayor es claro, apareciendo el modo menor apenas entre un 15 o 20 % del total.

Correspondientes al *modo de mi* son muy pocos los documentos hallados: 11 en el volumen I (núms. 1, 2, 15, 32, 36, 40, 45, 62, 66, 90, romance 5); 9 en el volumen II (núms. 2, 7, 7b, 7c, 7d, 7e, 49, 84, 89); 8 en el volumen III (núms. 2, 47, 48, 51, 62, 64, 66, 70); y 6 en el volumen IV (núms. 2, 31, 32, 98, 100, 109); que suponen tan sólo un 8% del total de 409 documentos musicales. La cantidad de ejemplos se reduce, desde el volumen primero editado en 1997, al cuarto del año 2004³⁸, lo que puede evidenciar una tendencia a la disminución en el tiempo. Sin embargo, hay que tener en cuenta las posibles diferencias particulares de repertorio que puede haber en las tres comarcas objeto de recogida. Es interesante indicar, como se ha constatado en otros trabajos precedentes, que extinguidas entonaciones de posible naturaleza modal, pervive únicamente el *modo de mi* en unos pocos ejemplos.

El *modo de mi* por lo general se manifiesta muy cercano a la tonalidad moderna (al modo menor), que se acusa en determinados giros y comportamientos melódicos, como las progresiones, intervalos de sexta o séptima y el uso de esquemas en forma de melodía-acorde, llegando en algunos ejemplos a presentar dudas como modo menor con

³⁸ Como hemos apuntado al inicio, no hay fechas de los trabajos de campo. Sobre esta cuestión únicamente se dice (sólo en el primer libro de la colección): “Su elaboración tiene una larga historia desde los años cincuenta en que se hicieron las primeras grabaciones, hasta que últimamente se le ha dado el impulso definitivo recogiendo, transcribiendo y ordenando sistemáticamente todo el rico material que aún se conserva en la tradición oral.” Ibidem, pág. 11. Hemos de suponer que para los tres tomos restantes los trabajos de campo se realizaran entre la fecha de publicación del primero, en 1997, y la del último, en 2004.

final en la dominante, lo que seguramente es un indicativo de modelos de entonación modernos, donde el *modo de mi* se transforma en modo menor aprovechando su simetría hasta el punto de reflejar la posibilidad de que puede tratarse una forma de evolución, no por medio de tónicas homónimas por un cambio del sistema de entonación (elevando el II grado en el *modo de mi*), sino por un cambio de centro tonal a través del IV grado que pasa a ser la fundamental. La simetría con respecto al modo menor es muy frecuente a la inversa, pues muchos de los documentos en modo menor presentan una cadencia media al V grado, que en términos absolutos sería un fragmento en la entonación del *modo de mi*. El siguiente ejemplo refleja un predominio de la tendencia hacia *mi* y sólo en los finales se produce la cadencia al modo menor:

33. COPLAS DEL CABRERO

Andante

1. A la o-ri-lla de un ri-o llo-ra un cabre-ro, con el biribiri-bi, con el bi-ri-bi-ri-bá, que tu-runtun-tún, que turun-tuntán, llo-ra un cabre-ro - - , que se le ha muerto el chivo de los pri-me-ros, con el biri-bi-ri-bí, con el biri-biri-bá, que tu-run-tun-tún, que turun-tuntán, de los prime-ros - - .

En los inicios de frase presenta el esquema del *arquetipo* y lleva además el característico giro sobre el VI grado elevado por debajo de la fundamental en registro “plagal”, que aparece en numerosos ejemplos del *modo de mi*, pero resuelve al final en el IV grado como fundamental de un modo menor.

De los 34 documentos del *modo de mi* repartidos en los cuatro volúmenes hay únicamente 7 diatónicos (núms. 2, 7d, 84, del vol. II; 64, 66, 70, del vol. III; y 109 del vol. IV), en torno a un 20% de diatonismo, mientras que el resto presentan la alteración de algún grado de la escala, predominando la elevación del III grado, en 22 documentos, y sólo 4 ejemplos de otros grados: 3 casos con la elevación conjunta del II y III grado (núms. 36, 40, vol. I; 7, vol. II), otro con elevación del II grado (núm. 2, vol. I) y un último con elevación del III y VI grados (núm. 15, vol. I). La elevación del III grado –la más frecuente en los cancioneros– presenta un comportamiento predominante como bordadura en torno al IV grado como centro tonal, en mucha menor cantidad en forma de salto entre los grados del acorde de *mi*: *mi-sol#-si*.

En los ámbitos máximos se observa una acusada tendencia a los recintos amplios, de forma que partiendo del eje propuesto en la sexta hay 21 documentos la superan, contra 12 que no lo hacen.

	Ámbitos	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	+8ª
Volumen							
I		-	3	1	4	-	2
II		-	-	4	1	3	1
III		-	1	2	3	1	1
IV		-	-	1	2	2	1
Total.		-	4	8	10	6	5

En relación a la simetría con respecto al modo menor, se observa que en los reposos intermedios de las tonadas, tras el I grado –el más abundante en los cancioneros consultados- está el IV grado, segundo en incidencia con una decena de ejemplos, al que sigue en cantidad el V, con tan sólo 4 casos.

En las cadencias finales también se evidencian comportamientos tonales, con la presencia de progresiones descendentes en el modelo basado en las notas del tetracordo inferior *La-sol-fa-mi*, que puede estar relacionado con el uso de instrumentos armónicos que señalan algunas notas incluidas en varias tonadas como: “instrumentos de cuerda pulsada” y en determinados fragmentos melódicos. He aquí un ejemplo de progresión, que ocupa la mayor parte del movimiento melódico, como sucede en muchos de estos casos:

32. QUE NI TÚ NI YO

El más presente de los movimientos melódicos cadenciales es el que hemos denominado *frigio* o las notas del tetracordo descendente, en cerca de una veintena de documentos, a los que se sumarían cinco más con el añadido de bordaduras sobre alguna de las notas del tetracordo (vol. I, núms. 32,36, 40, 62, vol. II, núm. 7) o sobre el VII grado (vol. II, núm. 49, vol. IV, núm. 98). También destaca la presencia de 3 documentos con final de salto en el movimiento III (elevado)-I, (vol. II, núms. 7b, 7c, vol. II, núm. 31), dos con el salto VII-II-I (vol. IV, núms. 98, 100)), otro con el salto VII-III-II-I (vol. I, núm. 66) y únicamente 2 casos con final ascendente por el uso del registro plagal (vol. I, romance núm. 5, vol. IV, núm.100), en este caso desde el V grado por debajo de la fundamental.

Un intervalo muy asociado a influencias orientales como es la segunda aumentada, sólo aparece en un documento (vol. II, núm. 7), en una única ocasión en el típico movimiento descendente desde el IV grado al I por medio del III grado elevado (en este caso en la penúltima llegada a la fundamental). En el resto es evitada, o bien transformado el III en natural en el descenso, o bien realizando el salto III elevado-I:

B. LAS NIÑAS DE LOS CORTIJOS



Se trata de un “fandanguillo de Huelva” según los informantes³⁹, que no presenta la alternancia *modo de mi*-modo mayor comúnmente vista en el género. Los cinco ejemplos recogidos en el segundo volumen (núms. 7a-e) poseen características similares, considerados como variantes, con diferencias en la ornamentación más abundantes en unos que en otros. Se trata de cantos de trabajo, pues el autor indica que “estas coplillas y otras semejantes se solían cantar durante las faenas del campo, así en la recolección de la aceituna, en la siembra y siega de los cereales y en la recogida de las leguminosas, antaño muy abundantes en estas tierras de secano.”⁴⁰ En el cuarto volumen hay un único ejemplo, bajo el título de “fandango alpujarreño”, dentro del grupo: *fandangos alpujarreños, cantes muleros y otras faenas agrícolas, robaos y mudanzas*⁴¹, que consta de 3 documentos: el *fandango* (núm. 64); un *cante mulero* (núm. 65), también muy melismático (con trazas de improvisado), pero con entonación en el modo mayor; y un último con el título de *robaos y mudanzas* (núm. 66), que como explica el autor, es la música de los *trovos alpujarreños*, y añade, “cuando se baila su letra no tiene por qué ser improvisada.” Este documento presenta la entonación alterna *modo de mi*-modo mayor del fandango, con una introducción en el *modo de mi* (realizada en este caso por violines, como indica la transcripción) y las coplas en modo mayor. Es interesante reflejar que el *modo de mi* es una entonación preferida para este tipo cantos improvisados. Muy posiblemente este cancionero no sea un reflejo de lo que se canta realmente y esté mucho más presente en este tipo de prácticas con improvisación, quizá por la gran influencia que ejerce el flamenco en toda Andalucía.

De los tipos melódicos hallados en este cancionero, predomina también el modelo de eje I-IV grados y giros del III elevado sobre ese IV grado, en cantidad que se acerca a los dos tercios del total de documentos en el *modo de mi* (en torno a una veintena), de los cuales el perfil del arquetipo (*grupo 6* de Torner) aparece en la mitad de forma más o menos completa. El dibujo del perfil en arco es el más abundante, asociado también al contorno ondulado y la tendencia a arcos sucesivos por la repetición cadencial. De lo que se deduce que la nota de peso estructural más abundante es el IV grado, más con un apoyo claro en los inicios y finales, pero incluso como cuerda recitativa, que a veces se sustituye por el V grado en algunos fragmentos como apoyo secundario. El dibujo en

³⁹ El recopilador pone el título de “coplas aflamencadas”

⁴⁰ TEJERIZO ROBLES, Germán: Op. cit., vol. II, pág. 59.

⁴¹ Ibidem, vol. IV, págs. 161-172.

arco (ondulado) viene determinado precisamente por el eje I-IV entre el que oscila la melodía. Por detrás y en cantidades similares (algo menos de una decena) se encuentra, por un lado, el comportamiento basado en el apoyo en el V grado, que suele llevar asociado el III grado elevado y también un perfil de arco y ondulado en torno al eje I-V (ver el ejemplo anterior); y por otro, el perfil básicamente descendente en el que predomina el inicio en la octava (a veces con cuerda inicial en dicho grado) con apoyos centrales en el IV, V o ambos grados y con perfiles ondulados en dichas partes medias. El siguiente ejemplo (vol. I) posee este último comportamiento que apoya en la octava para descender a la fundamental:

15.— AY, JALEO, JALEO

moderato

1. Con qué ojos me mi-ras-te que tan bien te pa-re-cí, que
tan bien te pa-re-cí - Y aho-ra me has olvida-do, ¿quién
te ha-bla-do mal de mí, quién te ha-bla-do mal de mí - ?
A-y, ja-le-o, ja-le-o. Ya se a-ca-bó el alboroto, aho-
ra em-pie-zas tí-ro-teo, y aho-ra em-pie-za el tiro-te-o.

Un comportamiento que se aprecia con relativa frecuencia en este repertorio del *modo de mi* son fragmentos en forma de melodía-acorde, que suelen presentarse en los casos de eje predominante en el V grado (con apoyo secundario en el III grado elevado). En el ejemplo siguiente de halla de forma permanente, pudiendo dar la sensación de estar ante un caso de influencia de instrumentos amónicos, como refleja en las notas de varios documentos.

15.— DO RE MI, DO RE MA

Andante Trágico

1. Todas las letras me gus-tan, unas más y otras me-nos; per-o
llegando a la "Pe", por un Pe-pí-to me miero. Do re mí, do re
ma, e-ne, e-ne, e-ne, a.No es por tí ni, por na; que "pa" qué quier-o,
ve-lo, si no me "vi-a ca-sar. Mo-re-ni-ta del al-ma que ya,
ya, ya, ya.

Los sistemas en evolución o ambiguos tienen una presencia casi anecdótica, pues sólo hay un ejemplo, en cual el II grado aparece oscilante en la cadencia entre natural y elevado, es decir, ambigüedad entre el *modo de mi* y el modo menor:



Por el texto literario es muy posible que fuese en origen una canción de trabajo, género donde están muy presentes las entonaciones en evolución. Es de interés citar el comentario que lleva esta transcripción. Dice así:

Esta canción, que melódicamente es una de las más sugestivas dentro de su gran simplicidad, posee una cadencia final dudosa, pues no está claro si la penúltima nota, el La del último compás (arando, pensando) está bemolizado o no lo está. Pensamos que sí lo está, pero entre las voces de nuestras comunicantes se pueden escuchar las dos versiones.⁴²

Como se deduce del párrafo, los autores no reconocen las entonaciones no temperadas. Al entonar esta canción tal y como está escrita nos dio la sensación de algo extraño y tal vez erróneo por encontrarse en la cadencia el II grado primero rebajado y al final natural. Quedaría resuelto con la entonación intermedia, que no es recogida ni en este ejemplo ni en ningún otro, tal y como sucede en muchas recopilaciones, cerrando el camino al estudio uno de los hechos más sugerentes de toda la tradición oral, que al oído de formación académica da muchas veces la sensación, como se afirma aquí, de “dudosas”, pudiendo tratarse en realidad de vestigios de los más antiguos modelos de entonación o *modos* con grados de entonación variable. Desgraciadamente, insistimos, que el hecho de recogerse pocas veces no facilita poder extraer conclusiones firmes por falta de información.

Los Cantes campesinos de Jaén y Córdoba de Antonio y David Hurtado.

Con el título *La voz de la tierra* aparece la transcripción y estudio de una docena de “cantes campesinos” que aunque propiamente no pertenecen al género flamenco, que merece estudio aparte, ha sido incluido aquí por el hecho de ser una de las pocas obras que presentan transcripciones musicales de cantos aflamencados, en este caso de trabajo. Es de interés, aunque sea de forma inicial y somera, conocer cómo funciona el *modo de mi* en estos documentos y qué relación pueda tener con diferentes especies de la música de tradición oral en dicha *modalidad*.

Aparte de las propias transcripciones y su análisis, en esta obra se tocan otras cuestiones, algunas de las cuales son hipótesis relativas a los orígenes y procedencias sobre la música andaluza en general y sobre el flamenco, siguiendo la corriente de las primeras recopilaciones y de la flamencología actual. Algunos comentarios se tratan de

⁴² MARTÍN PALMA, José; TEJERIZO ROBLES, Germán: Op. cit, vol. I, pág. 84.

afirmaciones muy arriesgadas y sin documentar sobre aspectos cronológicos, como el siguiente:

(...) Con esto queremos decir, que la música andaluza en general, aparece con el estilo orientalizante en que hoy la conocemos a partir del siglo XVIII⁴³; y dado que las influencias de este repertorio han de ser forzosamente orientales, hemos de pensar en otras posibles fuentes de influencia –de gran magnitud, no solamente esporádicas y distintas a la época en que oficialmente convivieron en España árabes, judíos y castellanos.

Posiblemente la permanencia oculta de los moriscos y sefardíes pueda ser un factor decisivo a tener en cuenta para llegar a comprender la insólita aparición de este estilo musical con una fecha tan tardía como el siglo XVIII en un país que, diste mucho de la modernidad que gozan muchos de sus vecinos, es, a fin de cuentas occidental.⁴⁴

Destaca especialmente la hipótesis sobre el origen de los “cantes de siembra y trilla”, que vincula su procedencia con el modelo típico de *nana andaluza*⁴⁵, a su vez relacionado con modelos sefardíes y moriscos mencionados, apoyándose en el hecho de que comparten la misma tonalidad, la *modalidad frigia*. Pero en su contra se puede argumentar que dicha tonalidad no es exclusiva de dichos géneros, pues la comparten en la tradición multitud de otros géneros y por todo el territorio español, como estamos constatando. Como sucede en muchos trabajos sobre el flamenco, se trata de forma recurrente la cuestión de los orígenes lanzando, en el mejor de los casos, teorías imaginativas con poco o ningún argumento.⁴⁶

Sobre los documentos musicales, y más concretamente sobre la transcripción, no compartimos algunas soluciones técnicas, y más concretamente el hecho de utilizar algunos signos de gran tradición histórica y diferentes significados a lo largo de ésta, como son las apoyaturas y notas de adorno; pero, fundamentalmente el hecho de transcribir cada pieza a compás (aparte, de medida clásica, sin amalgamas) siendo un estilo que por sus características específicas se opone especialmente a ello. Buena prueba es que aparezcan en cada pieza casi o tantos cambios de compás como compases tiene, además del hecho de figurar ritmos innecesariamente complejos que con otros sistemas serían hasta sencillos adornos⁴⁷. Con todo, no queremos restar valor a este trabajo de transcripción, siempre de gran dificultad, cuyo mayor defecto es el hecho de ser casi pionero en el género, con lo que ello supone.

⁴³ Llegan a esta conclusión por el mero hecho de que: “la música popular española de los siglos XV y XVI, recogida en cancioneros, como el de la Colombina, de Palacio (...)”, “el estilo que hoy exhibe (la música andaluza) no aparece casi por ningún sitio”. Es evidente la confusión, por el simple hecho de pensar que la música de los “cancioneros” renacentistas sea música popular en el sentido estricto del término, camino que García Matos, Scheneider, Miguel Querol y otros iniciaron al tratar de buscar fuentes en la actual tradición oral, como por ejemplo con los fragmentos de romances incluidos en Salinas: GARCÍA MATOS, Manuel: “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*”, en *Anuario Musical* vol. XVIII, 1963, págs. 63-84. Pero parece que hoy hay bastante coincidencia en ver todos estos ejemplos renacentistas con mucha cautela como fuente directa, pues es posible que se trate en muchos casos de música “popularizada” de centros urbanos, pero no música propiamente tradicional, como se pudiera pensar. Ver, por ejemplo: MANZANO ALONSO, Miguel: “Una cuestión sobre música popular de tradición oral en *La Ciudad de Dios*: “Las canciones populares y la tonalidad medieval”. En *La música en el monasterio de El Escorial, Actas del Simposium*, 1992, págs. 729-749.

⁴⁴ HURTADO TORRES, Antonio; HURTADO TORRES, David: Op. cit., pág. 140.

⁴⁵ Los autores explican, en una nota, que son aquellas que musicalmente se asientan sobre el *modo frigio* y cuya estrofa es la cuarteta de seguidilla, pues es el modelo predominante.

⁴⁶ Sobre esta cuestión nos remitimos nuevamente al artículo de SIEMENS LOTHAR: “Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco”, págs. 1363-1372.

⁴⁷ En nuestra opinión, la mejor prueba para ver el acercamiento de la transcripción a lo que se oye es cantar o solfear el documento y luego oír la grabación sonora del mismo, siempre que sea posible, como es este el caso por la grabación sonora que se acompaña al trabajo.

Del contenido musical de estos documentos cabe destacar varias cuestiones:

Todos ellos excepto dos (en modo mayor) corresponden a la entonación del *modo de mi* (12 de los 14 documentos), lo que apunta hacia la alta especialización en esta tonalidad, algo que confirma lo se observa en el flamenco actual.

Todos los casos son melismáticos, en mayor o menor medida por la extensión de los adornos por sílaba cantada.

Todos los documentos en *modo de mi* son cromáticos, destacando, como siempre por su continua presencia la alteración del III grado, pero habitualmente acompañado de la alteración del II grado, donde son frecuentes los ascensos tetracordales mayores por la elevación conjunta de ambos grados. Todos presentan también entonaciones no temperadas, y la segunda aumentada (temperada y ambigua o atemperada) aparece en un par de ejemplos en la forma descendente desde el III grado elevado al II y a la fundamental III-II-I.

Los reposos intermedios más frecuentes son sobre el III grado elevado y el V grado, en menos sobre el IV.

Son habituales los saltos de cuarta, pero no como en el modelo del *arquetipo* (I-IV grados), sino en el movimiento V-I. En relación con esto, el modelo melódico más frecuente es el que presenta el registro de octava, pero no sobre la fundamental (I-IV/V-VIII) sino, por así decirlo, plagal, sobre el V grado (V-I-V en 8ª).

Son también frecuentes las inflexiones a otros sistemas de entonación (*diatonismos en evolución*), fundamentalmente al modo menor por la presencia en giros del II grado elevado. Este hecho se produce en al menos la mitad de los documentos transcritos.

A continuación, presentamos un ejemplo donde se pueden ver claramente todas estas características atrás mencionadas:

Temporera

The musical score for 'Temporera' is written in a single melodic line on a grand staff. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major or B minor. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *sfz* (sforzando). The lyrics are written below the notes, with some words in italics. The score is divided into measures by bar lines, and the lyrics are aligned with the corresponding notes.

Lyrics: ¡A...-y! can-ta la ra-na-na-na...-u... a...-e...-nel char-co de-a
 ba...-jo... e...-nel char-co... *sfz*
 o...-o...-o um...-de-a-ba...-jo... a...-e...
 can-ta la ra-na-na... ¡(v)amo! y yo can-tó...
 o...-o...-o a mim mu...-la-a...
 ¡a...-y! y yo can-to-a mi mu...-la...
 y yo can-to... a mim mu...-la-a...
 a...-ay en la... be-sa-na-na-a...

Sobre la última cuestión mencionada, la evolución modal, y sobre este documento en concreto, es interesante reflejar el siguiente comentario de los autores:

La pieza es evidentemente modal, está en el modo de *mi*, pero contiene una serie de giros melódicos que son propios de una organización tonal (mi menor).

Esta especie de bimodalidad es un fenómeno muy común en el cante flamenco. Ahora bien, las inflexiones tonales más comunes dentro de un modo de –mi– son al VI grado –do– cuando se trata de pasar a un modo mayor, y al IV grado –la– si es al modo menor a donde queremos ir. Pero en este cante se produce un juego bimodal bastante curioso consistente en cambiar de escala –esto es, pasar de modo a tonalidad menor, pero manteniendo el mismo centro tonal.⁴⁸

Son varias las cuestiones que se pueden extraer. En primer lugar, el hecho de ser frecuente las evoluciones modales también dentro del flamenco, como hemos constatado al menos en estos pocos ejemplos transcritos de influencia flamenca. Esto es sumamente interesante, pues se observa que a pesar de todo no hay una paulatina tonalización como cabría esperar, sino que el *modo de mi* sigue siendo el sistema melódico predominante. Sería una posible evidencia que este fenómeno es inherente a la música de tradición oral como defendemos, como un recurso más, tal vez de estilo y de ornamentación y no como fruto único de una progresiva modernización y tonalización de los sistemas de entonación. También hay que indicar que en los análisis del presente trabajo se confunde la *bimodalidad* con lo que García Matos definió como *alternancia modulante de tónicas homónimas*, pues son dos cosas distintas. El fenómeno de la *bimodalidad* al que se refieren los autores con el paso al tono del VI y IV grados lo vemos por ejemplo en el fandango (alternancia de *modo de mi* con el modo mayor o su VI grado) y en la cercanía al modo menor del *modo de mi* que tantas veces hemos mencionado por su peso específico en el IV con su sensible (III grado elevado). Es posiblemente fruto de una tonalización progresiva que tal vez se puede evidenciar por los casos de fandangos donde el *modo de mi* ha desaparecido totalmente de las variaciones, e igualmente con el modo menor, en toda esa serie abundante de ejemplos en los cancioneros que parecen pertenecer al *modo de mi* pero finalizan con cadencia en su IV grado (*la* menor). El hecho de cambiar el sistema de entonación dentro del mismo centro tonal es posible que sea un fenómeno propiamente de estilo modal, en el que produce la alternancia y combinación de los tetracordos mayor, menor, *frigio* y de entonaciones no temperadas (en el II grado y en combinación con el III), y no como fruto exclusivo de una progresiva tonalización.

Volviendo a todas estas características musicales que hemos enumerado atrás, se ha de señalar que, aun pudiendo aparecer a grandes rasgos en cualquier especie tradicional, donde más coincidencias se pueden constatar es en los cantos de trabajo (en los casos de estilo melismático-cromático). Aunque la relativa escasez de estos cantos en las recopilaciones y, a su vez, la falta de transcripciones de flamenco, no permiten la obtención significativa de datos de carácter comparativo entre ambos, pero en los pocos ejemplos que hemos visto aquí la similitud es muy grande.

En el citado artículo de Crivillé donde aparecen recogidos 10 ejemplos de tonadas de trilla se cumplen estas características. Esto es lo que indica este autor:

Puntos de partida en el primero y tercer grados.

Puntos de apoyo momentáneos o secundarios [se refiere al III grado también].

Un punto de reposo final o tónica.

El tercer grado tiene, realmente, una misión esencial constituyendo el punto de atracción y de reposo en las primeras y terceras frases.

⁴⁸HURTADO TORRES, Antonio; HURTADO TORRES, David: Op. cit., pág. 37.

El quinto grado se añade a las series modales en casi todos los ejemplos (...) ⁴⁹

No sabemos hasta qué punto hay influencia en una u otra dirección (tradición oral-flamenco), pero la relación entre ambos, como decimos, es grande, pues presentan comportamientos específicos comunes, principalmente el tipo melódico de pausas en el III y V grados y la tendencia al peso estructural en dichos grados, la alta cromatización, la tendencia muy melismática y el uso de entonaciones no temperadas (esto último dependiendo de las transcripciones).

Como resumen final de este capítulo sobre Andalucía queremos remarcar algunas de las cuestiones vistas:

La totalidad de los repertorios consultados ofrece una clara tendencia moderna por el hecho de ser abrumadora la tonalidad mayor con predominio de melodías sencillas, muchas de amplia difusión por toda la geografía española, que en muchos casos se aproximan a una estética de canciones infantiles pero de comportamientos tonales, con la constante presencia de tópicos aquellos que no poseen influencia flamenca. Salvo el estilo protomelódico de algunos ejemplos infantiles no hay rastro de arcaísmo en los modelos de entonación observados.

El *modo de mi* en estas recopilaciones no presentan la variedad observada en otras, con muchos ejemplos de gran proximidad al modo menor, hasta el punto de cierta ambigüedad tonal- modal en algún caso. Es posible que la mayor presencia y riqueza modal no aparezca recogida en los cancioneros anteriores, a excepción del último, por presentarse en cantos afluencados.

Por último cabe resaltar que esta región nos parece clave en la investigación de muchos aspectos relacionados con el folclor español, pero especialmente en el estudio de la modalidad de *mi* por la presencia del flamenco, su origen, relación con las especies canto tradicional y su influencia con otras regiones. Sin embargo, por el contrario es una de las que poseen más escasa y parcial documentación.

⁴⁹ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: “El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla...”, pág. 162.

2.9. Asturias

No llega a la veintena el número de obras de recopilación de música tradicional sobre Asturias. La mayor parte poseen una escasa colección de cantos. Destaca, por ser una de las pioneras, la obra de José Hurtado *100 cantos populares asturianos escritos y armonizados para canto y piano*, editada en 1890, superada en cantidad documental sólo por *Asturias: canciones*, de Inmaculada Quintanal (1980), con 158 canciones con fines didácticos y de uso en la escuela; el *Cancionero de Asturias*, de Juan Hidalgo Montoya (1973), con 169 canciones; y la *Nueva colección de romances asturianos* de Jesús Suárez López (1997) que contiene 178 transcripciones musicales.

Para esta región hemos consultado el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner. Además de ser de obligada referencia para la primera parte del presente estudio, no hay hasta la fecha otra recopilación, que con exclusividad sobre Asturias, recoja tal cantidad documentación musical; aparte de ser su artífice una figura indiscutible dentro del folclor en la primera mitad del siglo XX, dotando a sus trabajos de recopilación de un rigor científico reconocido.

El Cancionero musical de la lírica popular asturiana de Martínez Torner

La obra presenta 500 documentos musicales y fue publicada en 1920. En la introducción, Martínez Torner, indica que los trabajos de recopilación fueron llevados a cabo durante el otoño e invierno de 1914¹. Aparte de su *Ensayo de una clasificación musical de las melodías populares* (punto tratado en la primera parte de este trabajo), en la introducción se encuentran epígrafes que tratan brevemente de temas, algunos en boga en la época, cuyos títulos son: *algunas notas sobre el origen de la música popular*, *el ritmo en la música popular*, *características de la canción asturiana e interés del folklore musical* y *Desaparición de los primitivos documentos populares y sus causas*. Además, posee un apéndice, dividido en tres partes, con un índice de vocablos y frases en *bable*, una clasificación de las canciones según su aplicación y notas o comentarios a cada una de las canciones. En este último epígrafe es donde figuran, pero no en todos los documentos², los datos identificativos sobre cada canción, que se limitan al nombre de los informantes, edad y localidad de recogida.

En la primera parte de este trabajo observábamos como la organización de los documentos musicales se realizaba en el novedoso sistema establecido según la curva melódica de las canciones, quedando en 7 grupos con sus subgrupos. Este interesante método no se ha vuelto a utilizar en el folclor español, a excepción, y no de forma idéntica, de Dorothé Schubarth en su *Cancioneiro popular Galego*. Para ello emplea el método de Bartok de transcribir todos los documentos musicales a la misma altura final³ (*sol*), que facilita la ordenación y clasificación melódica, sistema que sólo se presenta también en este cancionero y el de Schubarth. Este método de ordenación es de gran

¹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, pág. XLI.

² En algunos sólo figura la localidad de recogida, quedando anónimo el informante.

³ Sólo en esta cuestión, pues por lo demás, Torner, como en la mayoría de los trabajos de recopilación consultados, utiliza un método que se puede definir como *emic* o *prescriptivo*, al contrario que Bartok, cuyo sistema, *etic* o *descriptivo*, propone la recogida del más mínimo detalle, algo sumamente escaso en las recopilaciones españolas.

utilidad para detectar y poder organizar los tipos melódicos que aparecen en la tradición oral, y en especial para estudiar los comportamientos melódicos.

Sobre una posible selección de documentos para la confección de esta obra, aunque no se especifica nada, en el prólogo a la reedición del año 2000 se refleja alguna información de interés a este respecto:

Digamos, sí, aunque de pasada, que Torner tenía en proyecto una nueva edición del “Cancionero”, pero añadiéndole mil canciones más, clasificadas con arreglo al método de la primera. La noticia nos la da él mismo en sendas entrevistas publicadas en dos periódicos. Una en *Región*, de Oviedo, de fecha 3 de julio de 1925. Y otra en *El Sol*, de Madrid, de 9 del mismo mes y año. ¿Qué fue de aquéllas “mil canciones” inéditas que Torner iba a incluir en una segunda edición de su “Cancionero”? ¿Llegaremos algún día a conocer la respuesta de esta pregunta?⁴

Por la información que proporciona el propio Torner en el cancionero, parece ser que tenía recogidos algo menos de un centenar de romances asturianos y algo más de un centenar de romances leoneses, que no incluye en el mismo: “por ser su música de índole especial” que “exige un estudio aparte del de las canciones líricas, aunque muchas veces tengan ambas íntima relación.”⁵ Aunque indica que este cancionero lo componen canciones líricas, son varios géneros, aparte de éstas, los que presentan documentos. Así, según su propia clasificación encontramos las siguientes cantidades:

1. *De ronda*- 50 melodías
2. *De faenas campesinas*- 8 melodías
3. *De oficios*- 2 melodías
4. *De cuna*- 15 melodías
5. *De boda*- 3 melodías
6. *Varias*- 4 melodías
7. *De empleo indeterminado*- 94 melodías
8. *Religiosas*- 21 melodías
 - a) *De navidad*- 10
 - b) *Del ramo*- 2
 - c) *De ánimas*- 3
 - d) *Varias*- 6
9. *Coreográficas*.
 - a) *Danzas*- 44
 - b) *Giraldillas*- 189
 - c) *Estribillos*- 4
 - d) *Corro de niñas*- 7
 - e) *Bailes de los pollos*- 6
 - f) *Bailes de pandero*- 29
 - g) *Varias*- 5
- Melodías instrumentales*
10. *Pasacalles*- 5
11. *Introducciones para cantor*- 2
12. *Bailables*
 - a) *Fandangos*- 12
 - b) *Saltones*- 2

⁴ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. 15.

⁵ Ibidem, pág. XLII.

Aparte de la ausencia de los romances, algunos géneros están muy escasamente representados, como las canciones de trabajo, de boda o religiosas, mientras que otros poseen una gran representación, como es el caso de las *danzas* y *giraldillas* (suponen casi la mitad del total). Por lo tanto, no se puede buscar aquí un repertorio muy representativo, recordando que el propio Torner no lo pretende, pues nos habla de “canciones líricas”. Por otra parte, se puede poner de manifiesto la dificultad en colocar las tonadas en un grupo u otro, dado que aparece un grupo *de empleo indeterminado* con 94 de las 500 canciones, síntoma de una posible *polifuncionalidad* que quizá se manifiesta ya claramente en este repertorio. La tendencia a resaltar lo propio o “exclusivo” puede que se refleje en el hecho de que el mayor número de documentos corresponda a la *giraldilla*. Pero a diferencia de otras colecciones, el autor analiza el contenido musical, necesario para el establecimiento de tipos melódicos y busca una identidad musical asturiana con datos concretos (aunque de forma escueta) y no con los lenguajes poéticos que abundan en las recopilaciones del primer tercio del siglo XX. Así, indica los grupos que presentan los comportamientos melódicos más comunes en la tradición asturiana, la incidencia de las modalidades, e incluso el tipo de alteraciones o modificaciones sufridas por tonadas de uso generalizado en la Península al entrar en Asturias:

Existen canciones que son de empleo general en España, y que en las diversas colecciones de cantos regionales aparecen transcritas de una manera idéntica, es decir, conservando en su integridad el mismo dibujo melódico. Ahora bien; éste pierde su forma al entrar en Asturias, adaptándose en lo posible al de las melodías de alguno de estos cinco grupos.⁶

De esta manera inicia la búsqueda de lo específico en diversos comportamientos melódicos y giros recurrentes que, aunque no exclusivos, permiten por su incidencia dar en cierta manera a los actores una “forma propia” fácilmente reconocible que distinga su repertorio del ajeno. Este tipo de estudio, como el que aquí inicia Torner, está prácticamente ausente en los aparatos teóricos de los cancioneros españoles.

Del contenido musical en materia tonal de este cancionero, destaca la presencia apreciable de entonaciones modales, que se encuentra aproximadamente en un 30 % del total de los documentos. Dentro de los grupos en los que se ordenan las tonadas el *grupo 1* (con sus subgrupos) es el mayor incidencia, puesto que la mayoría los documentos que lo integran (*subgrupos A a D*) poseen registros máximos muy reducidos (tetracordos, pentacordos) o reducidos (hexacordos), que en una buena parte presentan signos de arcaísmo o de comportamientos diversos de los tonales modernos. Así como en los *grupos 2 y 3* se observa una predominancia de los modelos tonales y en los restantes nuevamente se encuentran entonaciones modales (de ámbito más amplio según los *subgrupos*), destacando en el *grupo 6* la mayor concentración del *modo de mi*. Sobre esta cuestión se pronuncia Torner:

La sencillez de esta forma de composición y el empleo casi constante de idénticos giros melódicos con un ámbito de poca extensión- téngase presente que los subgrupos B y C de cada uno de los dos primeros grupos, son los de mayor importancia numérica, y sus ámbitos comprenden intervalos de quinta y sexta, respectivamente- hacen que la música popular asturiana sea de una cierta monotonía que parece evidenciar su primitividad y pureza.⁷

⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. XXXI.

⁷ Ibidem, pág. XXXII.

También se observa una tendencia al silabismo, que sin embargo no es tan acusada como en otros cancioneros; de hecho, no son tan infrecuentes aquí adornos formados por grupos de varias notas (hasta cuatro abundantemente), e incluso varios ejemplos de largos melismas de más de 10 sonidos sobre una misma sílaba. Pero hemos de recordar que esta recopilación se centra fundamentalmente en tonadas líricas, donde se incluyen los *cantos de estilo*, que por concepción tiene una mayor tendencia al virtuosismo vocal, en parte, por medio de la proliferación de adornos y melismas. El siguiente ejemplo lo refleja claramente:



Esta forma vocal de estilo melismático es común a todas las regiones españolas, tanto en el norte como en el sur y, en nuestra opinión, es posiblemente de origen relativamente reciente dado el corte tonal de este tipo de canciones, que tal vez se podría remontar en su forma actual a principios del siglo XIX, coincidiendo con la explosión y desarrollo del flamenco, también las *jotas de estilo*, *asturianadas*, *montañesas* y otros cantos de similares características.

Dentro del grupo de entonaciones consideradas de ascendencia modal los tipos hallados aquí son los más frecuentes en las recopilaciones y en proporciones similares, es decir, el *modo de mi*, seguido del *modo de la* y *sol*, destacando, si cabe, una mayor incidencia de éste último con respecto al de *la*. De otros tipos de entonación menos frecuentes, como el *modo de re* y *modo de si*, no hay incidencias numéricas significativas, tan sólo un par de casos dudosos (núms. 382, 462). Cabe destacar la presencia de un buen número de ejemplos (cerca de 20) cuyo modelo de entonación es el modo mayor, pero en la parte superior del registro aparece el VI grado rebajado, normalmente como giro sobre el V grado, al cual hemos referido anteriormente. Puede que se trate, en algunos casos, de un *modo de mi* con tendencia tonal cuya parte inferior ha devenido finalmente en un modo mayor. Hay otros que aparecerían con tendencia al modo menor, más cercanos a la entonación del *modo de mi*, dado que el tetracordo superior permanece invariable y sólo diferente en el II grado del inferior. Una prueba de la cercanía con el *modo de mi* en estas tonadas con final mayor puede ser el hecho de que el VII grado no aparezca como sensible en algún ejemplo, quizá en un estadio previo a la tonalización completa (por medio de la sensible) o una forma de reminiscencia del giro de un tono entre el VII y I grado propios de *modo de mi* y otras escalas modales. De cualquier manera este giro da un aire arcaizante a los cantos que llevan esta entonación, como en el ejemplo que sigue:



Es de interés notar que presente el perfil del *arquetipo*, aunque con frecuencia posea la entonación del *modo de mi*, dicho perfil, en este caso y otros lleva también la entonación mayor o menor, que se manifiesta principalmente en las cadencias. De hecho, en la primera parte de las tonadas, el arranque del *grupo 6*, es idéntico en todos los casos independientemente de la entonación, mayor, menor o de *mi*, en la que resuelven. En el ejemplo, sólo ante las cadencias al I grado, se observa un alejamiento de la entonación de *mi*, ya que se realizan en el modo mayor, quedando este resultado sonoro tan interesante. Aquí se puede plantear que el *modo de mi* sea la entonación original y se han producido derivaciones posteriores hacia los modos menor y mayor, pero la cantidad de ejemplos demuestran la importancia del perfil, invariable, mientras que las posibles entonaciones están más sujetas a modificaciones por parte de los cantores, eligiendo de forma espontánea de entre las diferentes posibilidades y combinaciones, incluso más por tendencias y gustos individuales, entre las que el *modo de mi* tiene un especial peso.

Con la entonación del *modo de mi* se encuentran 51 tonadas en esta recopilación, lo que supone un 10 % del total. De éstas, 24 son diatónicas y 27 cromáticas, es decir, hay un elevado porcentaje de diatonismo en el cómputo total.

Pese a que la cantidad de ejemplos no es muy elevada, en términos generales se encuentra el comportamiento melódico predominante, el movimiento en torno al eje estructural en los grados I-IV, pero dentro de esto el perfil del *arquetipo* domina con claridad, pues la mayor parte se encuentran en el *grupo 6*. También es así en las tonadas diatónicas pero matizando, ya que pudiendo colocarse en este eje estructural más de la mitad de ejemplos (concretamente 12) tan sólo 2 se adaptan literalmente al perfil del *arquetipo* (457, 458), mientras que el resto poseen rasgos propios de éste pero de forma incompleta o modificada. Por ejemplo hay tonadas que, aunque presentan el arranque del tipo I-IV grados, no poseen el giro posterior IV-III-IV y, otras lo realizan, pero su arranque se produce sobre el IV grado. Los ejemplos calificados como *premelódicos* (de ámbito no superior a una quinta basados en el recinto I-IV grados), son relativamente abundantes también, pues suponen más de una decena de documentos, donde aparte del eje único I-IV (377, 379, 381, 487, 454, 469) se encuentra la combinación del III y IV grados (376, 378, 380, 390, 401, 487, 488). Por lo demás, hay muy pocos ejemplos con el eje estructural III (elevado)-V, aun en combinación con el eje I-IV (406, 410, 416), o con el III natural-V (376, 462, 495, 498), y sólo tres ejemplos del tipo descendente desde la octava superior (424, 460, 467), siendo literal únicamente en uno de ellos (460) y otros dos sólo en una parte (424) o en dos tramos (467).

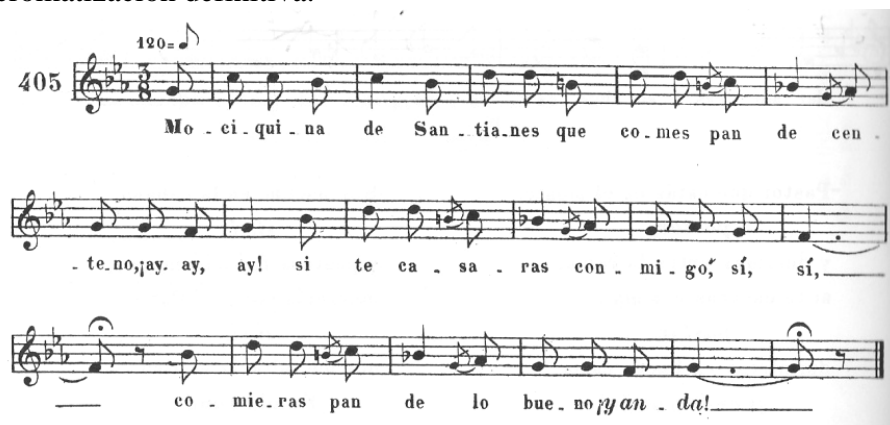
La cercanía entre los tipos cromatizados y diatónicos se puede ver en aquellos casos diatónicos cercanos al *arquetipo* no completo, pues algunos evitan ese giro sobre el IV grado por medio del III grado y sólo aparece este último grado en el movimiento descendente de la cadencia, que es sin alterar, dando la sensación de que en cualquier momento del transcurso va a aparecer el giro cromático IV- III# -IV. En el fragmento de

inicio de la siguiente tonada, que presenta un movimiento similar en todas las frases restante, se puede ver esta característica, común en algunas tonadas de numerosas recopilaciones:



Este modelo está también muy relacionado con los que presentan la escala mayor con el VI grado rebajado en la parte aguda, pero igualmente hay ejemplos repartidos por las antologías con final en modo menor (o completamente en el modo menor) o sin el VI grado rebajado, es decir, con la entonación completa del modo mayor; con lo que se puede afirmar que este es un procedimiento o modelo muy establecido en la música de tradición oral española, mediante el cual se construyen muchas melodías. Dado que aparece con diversas formas de entonación parece estar indicando que el molde melódico es primordial para el cantor, por encima de los sistemas de entonación, aparentemente más volubles a diversas influencias y cambios.

Tan sólo unos pocos ejemplos presentan el modelo *arquetipo* en versión diatónica, mientras que en la versión cromatizada es el modelo dominante en abrumadora mayoría, pues de las 27 tonadas con cromatismos se halla en diferentes grados de similitud, muchas veces de gran cercanía, nada menos que en 24 documentos. Se puede deducir que la alteración predominante va a ser sobre el III grado, comportándose como floreio sobre el IV grado, principalmente. En un único ejemplo aparece inicialmente el giro IV-III-IV diatónico para pasar a cromatizarse (el III grado) a continuación, en el tipo de ejemplo que podría acaso evidenciar un estadio intermedio tendente a la posible cromatización definitiva:



La presencia de otras alteraciones es casi testimonial. El II o el VI grado, que además suelen acompañar al III (407, 435, 457) y tan sólo dos ejemplos no llevan dicha alteración, presentando el VI grado elevado en solitario (438, 498).

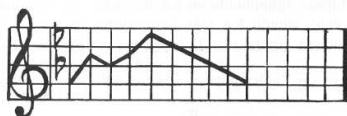
La mayor parte de los casos de *modo de mi*, ya sean diatónicos o cromatizados, se encuentran concentrados en el grupo 6 de los 7 en los que se ordena el contenido de la obra, donde Torner encuentra una paternidad andaluza en la materia tonal de las melodías incluidas, hasta el punto de denominarlo el *modo andaluz*. Esta afirmación puede considerarse más intuitiva que basada en estricta documentación. Hacia las fechas de la confección del cancionero asturiano no eran muchas las recopilaciones que se había editado, pero menos aún de las provincias andaluzas, que en la actualidad todavía

adolecen de recopilaciones. Baste ver las palabras del propio Torner en este sentido para descubrir la falta de apoyo documental, predominando un carácter más especulativo:

Parece ser, según el estudio hecho con las melodías recogidas en las distintas regiones de España, que esta forma melódica se encuentra con mayor abundancia en las provincias andaluzas, hasta el punto, que puede decirse que es un tópico de la música popular de aquella región. Casi todas las melodías andaluzas más comúnmente conocidas, tiene, de una manera más o menos manifiesta, este giro en la mima modalidad menor con que aparece en la mayor parte de las canciones que integran este grupo.”⁸

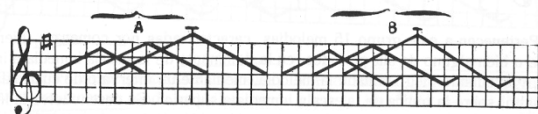
En este *grupo 6* se concentra la mayor parte del *modo de mi* –algo también en el grupo 5 y en el 7 (*varia*)- cuyo esquema de la curva melódica es básicamente el que hemos denominado perfil *arquetipo*:

GRUPO SEXTO



Se puede observar el inicio de salto del I al IV grado, el giro de éste último con el III grado y luego la subida al VI (esta parte central puede variar, subiendo al VII grado o a la octava, aunque el VI es el más frecuente) para descender de grado a la fundamental en la cadencia frigia. En el *grupo 5* (subgrupos A y B) donde hay también algunos ejemplos, la curva es muy similar y sólo cambia en el inicio que es en línea recta hasta el punto de inflexión, formado un arco simétrico, es decir, sin el inicio de salto y el giro IV-III-IV:

GRUPO QUINTO



En las evoluciones melódicas de la música tradicional es muy frecuente el esquema ascendente-descendente que se puede traducir en un arco, siendo menos habitual el final en ascenso o una línea descendente única que, no en vano, están ausentes, sin representación entre los grupos establecidos por Torner.

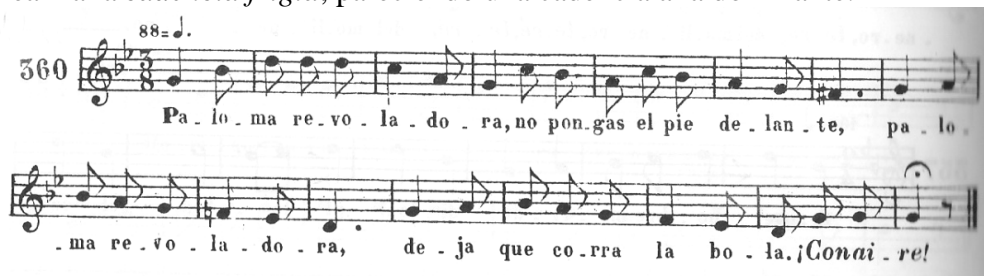
En los recintos sonoros máximos de estas tonadas con el *modo de mi* hay tendencia a la estrechez, pues repartiendo las tonadas entre las que poseen hasta un ámbito máximo de sexta, se hallan 29 documentos, mientras que las que lo presentan superior a ésta, sólo 22 documentos. Los ámbitos más frecuentes son la sexta, con 16 ejemplos, y la séptima con 14, seguidos de la quinta con 11 y la octava con 7.

Dado que el modelo *arquetipo* predomina, es la cadencia *frigia* propia de éste la que aparece con mayor frecuencia en los finales, siendo así literalmente en 27 ejemplos del total de 51, más media docena que presentan algún cambio, normalmente defectivo. Tras esta cadencia, la siguiente es aquella que presenta un ascenso final desde el VII grado a la fundamental (en varios casos precedido de la *cadencia frigia* completa) y otras con la secuencia de grados: VII-III-II-I, de la que hay ejemplos repartidos por toda la geografía hispana, pero tal vez más frecuente en algunas tierras del norte.

La cadencia a la fundamental es también la más frecuente cadencia intermedia en el curso de estas tonadas (no necesariamente *frigia*), que se encuentra en 35 ocasiones, seguida del reposo en el IV grado, en el que se producen 14 pausas medias. Sobre otros grados hay unos pocos ejemplos (uno o dos casos por cada grado), exceptuando el III grado que aparece en 8 ocasiones. Estas cantidades coinciden con la generalidad del

⁸ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: Op. cit., pág. XXII.

repertorio, a excepción del V grado, que suele presentarse con cierta frecuencia y aquí sólo se halla en 2 ocasiones. El modelo del *arquetipo*, puesto que es el predominante en este repertorio, posee sobre todo cadencias en la fundamental y en el IV grado, en la citada simetría con respecto al modo menor, el cual aparece en ejemplos cuyo perfil melódico es también el *arquetipo*. En tales tonadas abunda la cadencia media al IV grado y final en la fundamental de manera muy diversa, pudiendo llegar a darse el caso que sugiere un *modo de mi* cuyo final se realiza en el IV grado, donde aquél parece predominar, como en el ejemplo siguiente; de la misma manera que hay casos de *modo de mi* cuyo eje melódico circula en torno a su IV grado (modo menor) y sólo al final se realiza la *cadencia frigia*, pareciendo una cadencia a la dominante.



Evidencias de estadios evolutivos dentro del *modo de mi*, aparte de la posibilidad del proceso ya avanzado que supondrían los casos en modo mayor con el VI grado rebajado, se observan muy pocos documentos que puedan suponer estadios intermedios por la utilización de más de un sistema de entonación, en poco más de media docena. Al predominar el perfil del *arquetipo*, estos pocos ejemplos evidencian el fenómeno de la *alternancia modulante de tónicas homónimas* descrito por Matos, produciendo en algún punto de la tonada una *cadencia frigia*, mientras que en otros sobre la misma fundamental la cadencia puede ser mayor o menor. También hay alguna sensibilización del VII, quizá como último estadio de un proceso de tonalización. La siguiente tonada, cuya primera cadencia presenta el perfil del *arquetipo* en el *modo de mi* cromatizado, posee un final de tendencia al modo menor en el que el VII grado se transforma en sensible:



Estas son las cantidades obtenidas de la distribución del *modo de mi* por géneros:

- Ronda- 3 tonadas
- Faenas- 1 tonada
- Cuna- 2 tonadas
- De empleo indeterminado- 10 tonadas
- Religiosas (navidad)- 1 tonada
- Danzas- 5 tonadas
- Giraldivas- 22 tonadas

▪ *Bailes de pandero- 2 tonadas*

Sobresale el grupo de las *giralduillas*, baile en corro (en varias fórmulas o variantes coreográficas) propio de Asturias y zonas limítrofes, del que Torner recogió 189 ejemplos, pero teniendo en cuenta esta cifra la presencia del *modo de mi* no es muy elevada; además, para muchos de estos cantos, al igual que sucede con otros bailes, se suelen tomar en préstamo melodías de otros géneros, como los romances, cantos narrativos y especialmente rondeños, donde el *arquetipo* predomina, e incluso se pueden hallar textos de gran difusión geográfica adaptados al ritmo propio, en este caso binario⁹. Tras este baile, se halla el grupo de *empleo indeterminado* cuya naturaleza de “cajón de sastre” no aporta más dato que la dispersión del *modo* por los géneros establecidos, que también se puede confirmar por los grupos restantes, en los que hay unos pocos ejemplos distribuidos de forma casi testimonial. Destaca la tonada de faenas (431), por ser diatónica, melódicamente próxima al *arquetipo* y sin melismas. El diatonismo y la tendencia silábica predominan en esta recopilación en el *modo de mi*, mientras que los ejemplos más melismáticos (puesto que el cromatismo alto no se da) suelen ser tonadas líricas, *cantos de estilo* de neta ascendencia tonal.

De lo recogido en este cancionero cabe subrayar la presencia modal junto con casos de ámbito reducido, si bien, no muy abundantes, pero de cierta entidad. El *modo de mi* también posee una presencia reseñable, con un predominio casi absoluto del perfil del *arquetipo*, no habiendo ejemplos de otros modelos y de posibles estadios evolutivos en cantidades apreciables, pero con una cantidad destacable de ejemplos diatónicos o, si se prefiere, una tendencia clara al diatonismo.

Todos estos datos puede indicar una tendencia a la desaparición del *modo de mi*, que tal vez en un estadio posterior se presentaría recluido en unos pocos ejemplos con el esquema melódico del *arquetipo*. Ahora bien, este tipo de hipótesis se han de tomar con mucha precaución, pues hemos de recordar que aquí sólo se incluyen tonadas de tipo “lírico” (aun cuando es siempre difícil la separación), sin ejemplos suficientes de romances, rondas, canciones de cuna, y otros ausentes, en algunos de los géneros donde más presencia se halla el *modo de mi*; además, según hemos podido constatar por otras colecciones, los géneros líricos (sobre todo los rondeños) tienden a ser especialmente vulnerables a los cambios y presentar una clara tendencia a ser invadidos por las tonalidades modernas.

⁹ Un buen ejemplo es la tonada 421, pues se trata de “la molinera”, ampliamente distribuida por varias regiones de España y en buena cantidad en el *modo de mi*. Por otra parte, Los textos de algunas giralduillas demuestran un origen más bien reciente.

2.10. Madrid

El descubrimiento de García Matos del rico caudal folclórico de la provincia Madrid, inédito hasta entonces, aparte de unos pocos documentos integrados en obras de ámbito nacional¹, cuyo resultado fue la realización una de sus grandes recopilaciones, como es *Cancionero popular de la provincia de Madrid*², a su vez, favoreció el interés por el folclor musical esta región. Sin embargo, hasta la fecha no existe otra obra de tal envergadura sobre esta provincia, pues los trabajos realizados son de modestas dimensiones, frecuentemente sobre una localidad o sobre algún género concreto³, aunque destaca las colecciones en forma de registros sonoros⁴, ninguno es ni mucho menos tan ambicioso como la obra de Matos, tanto por la cantidad de documentación musical como por los datos etnográficos.

El cancionero popular de la provincia de Madrid de Manuel García Matos

El *Cancionero popular de la provincia de Madrid* fue la primera antología publicada por el Instituto Español de Musicología y la primera con el sistema de clasificación del musicólogo alemán afincado en España, Marius Schneider, que llevarán posteriores trabajos de la institución en la colección *Cancionero Español*. Aparece entre los años 1951 y 1960 en tres volúmenes (el primero en 1951, el segundo en 1952 y el tercero en 1960). En ella participan, aparte de Schneider, Juan Tomás Parés y Romeu Figueras, siendo éste último el encargado de la clasificación de los textos literarios. Posee un total de 816 documentos musicales, de los más de mil que fueron recogidos por el profesor Matos en tres etapas, en un total de siete meses repartidos entre los veranos de 1944, de 1945 y el otoño de 1947. Indica Matos:

El resultado conjunto de tales campañas asciende a más de mil melodías bien caracterizadas de castellanismo neto. Hanse seleccionado de ellas las más representativas, originales y ricas con las cuales se ha formado la presente obra.⁵

Destaca, en el aparato teórico, el ensayo que realiza el autor bajo el epígrafe *Notas sobre el folklore de la provincia de Madrid*, del que Emilio Rey apunta lo siguiente: “La introducción teórica del profesor García Matos incide más en aspectos etnográficos y costumbrísticos que musicales, a pesar de ser el autor un hombre especialmente dotado para la reflexión musicológica.”⁶ Aunque es un trabajo donde el análisis de los aspectos musicales de lo recogido es prácticamente nulo, salvo el brevísimo apartado dedicado a

¹ Además de los pocos ejemplos tópicos de ambiente urbano que contienen "los papeles españoles" de Glinka (1845-47), destaca la obra de Kurt Schindler *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, con sólo 13 documentos recogidos en Madrid.

² GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit.

³ Son reseñables los trabajos de José Manuel Fraile Gil: *Romancero tradicional de la provincia de Madrid* (1991), *La poesía infantil en la tradición madrileña* (1994), y *El mayo y su fiesta en tierras madrileñas* (1995), que contienen 45, 22 y 22 melodías respectivamente.

⁴ Nos referimos especialmente a las colecciones del sello SAGA, *Madrid Tradicional*, y del *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid*, de José Manuel Fraile Gil.

⁵ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., vol. I, pág. X. Aunque no justifica o explica los criterios de selección, como viene siendo habitual observar, al menos la criba no es tan llamativa o sospechosa como en otros casos.

⁶ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 148.

los instrumentos musicales, es de sumo interés en la información relativa a las costumbres donde intervienen las diversas prácticas musicales, con apartados sobre la navidad, el carnaval, cuaresma y Semana Santa, el esquileo, el mes de mayo, laboreos y faenas, bodas y danza y bailes; y se describen con todo lujo de detalles ciertas costumbres todavía vivas o que por un motivo u otro sobresalen por su originalidad. Es apoyado por un excelente trabajo con fuentes históricas y literarias sobre estas tradiciones madrileñas, desgraciadamente excepcional en los cancioneros. Es reseñable la información relativa a las rondas, sus tipos y formas de organización, una de las pocas fuentes existentes y detalladas sobre estas prácticas tradicionales, de la hemos extraído numerosa información de gran utilidad para la tercera parte del presente trabajo.

Marius Scheneider describe brevemente su método de clasificación y ordenación del material musical, que posee gran importancia, pues aparte de ser el adoptado por el Instituto Español de Musicología en sus publicaciones, es notoria su influencia en otros muchos trabajos de recopilación⁷, siendo uno de los pocos donde se constata confluencia de criterios en ediciones sobre música tradicional española. Aunque no fueron muchas las publicaciones de la citada colección del *Cancionero Español*, pues aparte del presente trabajo, sólo se llegaron a publicar el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, el *Cancionero popular de La Rioja* y, en parte, el *Cancionero popular de la provincia de Huesca* de Mur, pues éste último, aunque no es publicado por el IEM, sigue al pie de la letra las mismas directrices y organización, aparte de los colaboradores.

Para valorar este sistema de clasificación de Schneider es útil destacar el siguiente párrafo que sirve a modo de resumen del mismo:

La dificultad principal reside en el hecho de que cada melodía puede, cuando menos, clasificarse según tres aspectos principales: a) su tipo musical, b) su posición en el ciclo del año, c) su contenido ideológico. Estos tres aspectos raramente concuerdan; pero si hay discordancia en el estado actual de la tradición (la cual ya es muy corrompida), no es menos probable por esto que hubo en otros tiempos cierta armonía entre los tres aspectos mencionados. Quedan por hacer las investigaciones, que podrán, quizás, un día restablecer esta antigua unidad de los tres aspectos desunidos en las costumbres actuales, que sin juicio alguno, aplican a una misma letra los moldes melódicos más diferentes.⁸

Es evidente que el material musical es susceptible de clasificarse desde infinidad de aspectos, aparte de los tres expuestos por Schneider. Por otro lado parte de la hipótesis de la unidad de esos tres criterios, que siendo cierta o no, correspondería a tiempos pasados o remotos y por lo tanto de poca utilidad práctica ante repertorios más recientes, como él mismo apunta. Muestra una fractura entre lo teórico y especulativo y la realidad observada, algo que se ha criticado de la escuela de la musicología comparada de Berlín, de la que Schneider formaba parte⁹. Prosiguiendo con la justificación de este sistema de ordenación, Schneider expone lo siguiente:

⁷ Miguel Manzano afirma que es uno de los más practicados en nuestro país a partir de Schneider. MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 98.

⁸ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XLIII.

⁹ Se puede consultar en: CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*, capítulo III: *Escuela de Berlín* (págs. 53-69). El autor explica que aún no se había adoptado la metodología de la observación participante, y a los estudiosos berlineses se les puede achacar que “no conocen el campo, no han tenido experiencia de observación directa de los fenómenos que utilizan como datos y a su vez estos no han sido observados como aspectos centrales de la investigación.”

Dado el estado de corrupción y decadencia en el cual se halla actualmente la canción popular, la relación entre las letras y las formas musicales, no parece oportuna una ordenación del material según normas puramente musicales. Por otra parte, no queremos adoptar una clasificación puramente literaria, porque ésta ha quedado casi estéril para las investigaciones sobre costumbres populares. Para adelantar en este campo de investigaciones nos parece de mayor utilidad la clasificación de las melodías según el ciclo del año que parece constituir un marco más adecuado y más firme para asentar la comprensión de los hechos folklóricos.¹⁰

Dicho sistema de ordenación según el ciclo anual, queda articulado en: *Ciclo de Navidad*, donde se incluyen los aguinaldos, villancicos, romances y canciones seriadas. *Ciclo de carnaval y cuaresma*, que a su vez se divide en a) *Infancia y carnaval*, con las canciones de cuna, infantiles y de carnaval; y en b) *mocedad y cuaresma*, con las canciones de quintos, rondas de enamorados, canciones de cuaresma y canciones de esquileo. *Ciclo de mayo*, que incluye las rogativas y las canciones de mayo. *Ciclo de verano*, con las canciones de trabajo. *Ciclo de otoño*, con las canciones taurinas, canciones de bodas y canciones de ánimas. Se incluye, además, una sección de *Danzas y música instrumental*. Posee una excesiva rigidez de criterios por no adaptarse bien a la práctica. Cierto es que cualquier sistema de clasificación en algún punto se verá forzado pues no hay ninguno que pueda organizar todos los documentos recogidos sin toparse con algún tipo de problema. Aunque algunos autores consideran esto más un asunto práctico que científico¹¹, aun siendo así, puede influir negativamente en el estudio de determinados aspectos y a la hora de comparar diferentes repertorios, dificultado por criterios de organización muy diferentes, más si dichos trabajos no proveen de información sobre los contextos interpretativos de los documentos musicales incluidos, como es frecuente.

En el sistema de Schneider queda entonces patente el problema básico de este método, la excesiva rigidez: el asociar determinadas costumbres a una época concreta. Algunos autores se han manifestado en su contra de este sistema aludiendo que, por ejemplo, los romances no se cantan siempre en Navidad o que todas las bodas no se realizan en otoño, etc. Mientras otros se manifiestan partidarios, aduciendo que son más las ventajas que los inconvenientes, adoptándolo en sus obras de recopilación.¹² Por ejemplo, Crivillé se muestra partidario y dicho de forma resumida, alega que las manifestaciones folklóricas viven en un estado de latencia hasta que se actualizan precisamente al llegar la ocasión, la cual está inserta en el ciclo anual o vital¹³. Unos pocos han usado otros criterios como el literario, geográfico y algunos aspectos musicales, pero la mayoría lo adoptan en mayor o menor medida en combinación con otros. Su importancia radica en que muchas costumbres y ritos en los que aparece la música van asociados a ciclos temporales, como indica Crivillé (en realidad toda actividad humana se puede asociar a aspectos temporales), y aparece reflejado de alguna manera en la mayoría de recopilaciones. Otros exponen muy claramente sus objeciones, que principalmente son dos: hay una parte del repertorio que no nació asociada a una

¹⁰ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XLIV.

¹¹ Esta es, por ejemplo, la opinión que presenta Miguel Manzano en los epígrafes *Criterios de clasificación* contenidos en sus cancioneros de Burgos y León. Sin embargo, discrepamos por el mero hecho de que cualquier "taxonomía" puede ser considerada desde planteamientos científicos, y puede ser una evidencia clara de bajo qué parámetros se observa el repertorio recopilado, aunque no afecte al contenido.

¹² Como es el caso del *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid* realizado por Joaquín Díaz, José Delfín Val, y Luis Díaz Viana.

¹³ GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, págs. XV-XIX.

funcionalidad concreta, que son canciones de puro entretenimiento, como los romances y cantos narrativos, canciones líricas y canciones de baile e infantiles, que en realidad abarcan la mitad del repertorio tradicional; y en segundo lugar, aunque muchas canciones nacieron para una circunstancia concreta, unidas a una costumbre, a una fiesta, a un rito, hace ya tiempo que perdieron esa asociación, o han llegado al caso de cambiar la asociación original. Todo esto se puede resumir en las palabras de Miguel Manzano: “los documentos demuestran que la relación entre canción y función no es absoluta, ni necesaria, ni siquiera frecuente”¹⁴. Aunque este autor utilizará, en parte, dicho sistema de los ciclos temporales en la ordenación de los materiales musicales de su *Cancionero de folklore musical zamorano*, con un modelo mixto que vuelve a usar básicamente, pero más desarrollado, en el *Cancionero Leonés* y el *Cancionero popular de Burgos*, que trataremos en su sitio correspondiente.

Dentro de la clasificación general Schneider realiza una ordenación interna de cada una de las secciones desde un punto de vista musical: “En el interior de cada una de dichas secciones ordenaremos las canciones según sus afinidades tipológicas musicales, y peculiarmente según el desarrollo del movimiento, puesto que éste parece ser más importante que la línea melódica para establecer el tipo musical.”¹⁵ Presenta una prioridad del elemento rítmico sobre el puramente lineal en su ordenación, algo perfectamente válido, que según el tipo de repertorio puede ser de mucha utilidad, en casos concretos como en danzas y bailes, o presentar problemas en otros menos homogéneos, como podrían ser los cantos estróficos. Esto se debe a que Schneider parte de un planteamiento en el que la funcionalidad domina sobre otras cuestiones, incluso en las características musicales, puesto que éstas dependen de aquella, llegando a expresar que:

(...) a cada grupo de canciones correspondían primitivamente un tipo musical y una serie de costumbres determinadas.¹⁶

Lo que implica la existencia de unos tipos musicales originales que fueron diversificándose a partir de la creación de sucesivas variantes, algo que está por demostrar. Más recientemente se halla la postura opuesta, en la que se situaría Dorothé Schubarth en su *Cancioneiro galego*, al decir que una melodía es siempre:

(...) una recreación instantánea de un tipo melódico. Las melodías de la tradición oral no son creaciones fijas, sino recreaciones susceptibles de variación de persona a persona y de generación a generación.¹⁷

Otros autores como Miguel Manzano, abogan por un término medio, al decir que “hay que mantener una postura flexible e integradora de ambas posiciones extremas.”¹⁸

En la clasificación musical anunciada por Schneider hay una falta de sistematización en la explicación de los diferentes grupos de caracteres comunes que va presentando, quedando sin establecer muchas veces las características similares que ha determinado su agrupamiento. Algo muy similar se observa en el cancionero de La Rioja de Bonifacio Gil, cuya clasificación musical realizara Crivillé, a la sazón siguiendo este mismo método. A continuación presentamos la ordenación de uno de los grupos del

¹⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, vol. I, pág. 63.

¹⁵ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XLIV.

¹⁶ Ibidem, pág. XLIV.

¹⁷ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. IX.

¹⁸ MANZANO ALONSO Miguel: *Cancionero de Burgos*, tomo I, pág. 192.

Ciclo de Navidad, el correspondiente a los romances, que pone en evidencia esta laxitud frente a la rigidez de otros planteamientos:

3. *Romances*

Las canciones de esta sección constituyen diez grupos:

- a) Los números 78 - 80, de ritmo libre.
- b) Los números 81 - 97. El parentesco entre estas melodías resalta peculiarmente entre los 92 y 96.
- c) Los números 98 - 101, en los cuales dos versos se siguen sin pausa musical.
- d) Los números 102 - 104.
- e) Los números 105 - 116. Los ejemplos 113 y 114 recuerdan los 81 - 87, 88 - 89.
- f) Los números 117 - 119.
- g) Los números 120 - 123, muy emparejados con la sección I, 2, d, y I, 1, b.
- h) Los números 124 - 130.
- i) Los números 131 - 136.
- j) Los números 137 y 138.

Por ejemplo, en el grupo *b* habla de parentesco entre melodías sin especificar cuáles son esos rasgos comunes y en el grupo *c* encontramos reunidas un conjunto de tonadas porque no presentan cadencia más que en cada hemistiquio, y no por verso como en otros casos, tratándose de un parámetro diferente (tipos cadenciales) a los tipos melódicos o los tipos rítmicos. Otros grupos vienen sin explicar el o los posibles elementos comunes que llevan a su establecimiento y diferenciación de otros.

Hay un breve apartado en relación a la clasificación de los textos, realizado por Romeu Figueras, al igual que en el *Cancionero popular de La Rioja*, en el que nuevamente sale a relucir el “actual estado de decadencia” en el que se halla la canción popular, observando como en muchas ocasiones “el cantor popular ha aplicado impropriamente melodías a textos a los cuales aquéllas no corresponden.” También destaca otro comentario que evidencia la posible eliminación de materiales por un supuesto pudor que le resta rigor científico, cuando al referirse a los materiales literarios recogidos indica haber prescindido y no haber incluido aquellos “cuya extrema vulgaridad y bajo tono no lo permitían”¹⁹. Sabido es que en los textos tradicionales las palabras obscenas, malsonantes, etc., están muy presentes, y que no todo presenta la calidad literaria de ejemplos como los romances tradicionales. Hemos de suponer aquí que la criba haya sido mínima, mucho menor que en otros cancioneros que directamente no parten de planteamientos objetivos.

Sobre los informantes, muy similar a los cancioneros de la Rioja y de Huesca, se aportan no sólo los datos personales de los cantores (nombres y fechas), sino también otra información de suma importancia, aunque se reduzca a cómo aprendieron las canciones, con apenas dos opciones preestablecidas: la aprendió de un familiar (padre, madre, etc.), o la aprendió de la tradición (sin especificar, aunque a veces figura un “la aprendió de los viejos”). Tanto la Rioja como Huesca presentan más información, con más detalles de la vida del informante (actividad laboral) y de la propia interpretación o costumbres asociadas a ésta, en concreto el de La Rioja es el más completo de todos.

En la transcripción musical se encuentra la problemática siempre presente de la versión *emic* o *etic*²⁰. En la inmensa mayoría de los cancioneros españoles, como en el

¹⁹ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XLIX

²⁰ Sobre la transcripción musical hay un excelente apartado titulado *Metodologías de análisis de la música en*: CÁMARA DE LANDA, Enrique: Op. cit., págs. 403-544. Aparte de hacer un bosquejo histórico, trata las diferentes problemáticas y algunas posibles soluciones y métodos.

presente, y siempre con ciertas diferencias entre los artífices, se opta por la forma *emic*, o *preceptiva*, con la utilización lo más simplificada posible de signos que supone un conocimiento previo de los estilos de canto; mientras, en el caso contrario se situaría el modelo *etic* o *descriptivo* representado por Bartok, con el registro del más mínimo detalle. Tan sólo unos pocos ejemplos se separan de esta práctica y utilizan de alguna manera modelos *etic*.²¹ En conjunto hay muy pocos signos no convencionales, como en el caso de García Matos. Tal es su fidelidad exclusiva a los signos tradicionales, que incluso en los casos en que se encuentra con entonaciones no temperadas, utiliza en sus trabajos (en el presente y en la *lirica popular de la Alta Extremadura*) signos convencionales como la doble alteración. Así, emplea el signo de doble sostenido o doble bemol para indicar una entonación algo más elevada, pero se observan, a su vez, otras posibles indicaciones de intervalos “ambiguos”, como pueden ser: la presencia de alteraciones entre paréntesis delante o encima de la nota, aunque existen dudas que pueda referirse a variantes estróficas; también, becuadros en notas que no llevan alteración anterior o en armadura; y por último, alteraciones de tipo más pequeño (tras alteración entre paréntesis en el mismo sonido anterior), aunque este último caso es todavía más dudoso pues sólo se encuentra en un ejemplo del cancionero de Madrid (tonada 348):

Cincovillas.

Allegretto

348
(335)

Ma - yo flo - ri - do y her - mo - so Que a es - ta puer - ta

me has tra - í - do, Pa - ra e - char - un lin - do ma - yo,

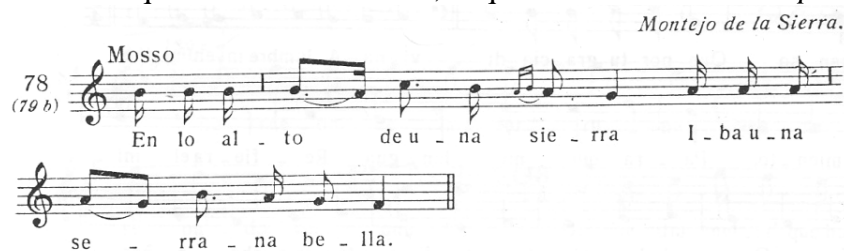
Se - ño - ra, li - cencia os pi - do.

Este ejemplo puede llevar la entonación ambigua por tratarse de un caso similar a los más frecuentes, el que se situaría en un final intermedio entre el *modo de mi* y el modo menor por el II grado no temperado en las cadencias. De cualquier manera son escasísimos los ejemplos de posibles entonaciones ambiguas sugeridas de alguna manera en los cancioneros de Matos.

El contenido musical del *Cancionero popular de la provincia de Madrid* es muy interesante y se observa una cantidad reseñable de entonaciones de posible naturaleza modal, pese al predominio de los modos mayor y menor o la frecuente mezcla de éstos últimos (ya sean armónicos o no armónicos). Se encuentra, con mayor frecuencia la escala de *la* diatónica o *modo de la*, seguida del *modo de sol*, pudiendo superar entre ambos fácilmente el centenar de ejemplos. Pero también hay otros tipos de entonación como el *modo de re* y de *si* (un único ejemplo), aquellos de ámbito reducido, del tipo de soniquete y otros, que se pueden ver como diversas combinaciones de tetracordos o mezclas modales, como el caso frecuente de un tetracordo inferior mayor y el superior menor (escala mayor con el VI rebajado), y otros muchos con escalas no heptáfonas. Por ejemplo, el siguiente romance presenta un pentacordo dentro del modelo diatónico de la escala de *fa*, que podría corresponder al *modo de fa* de Manzano o a la escala del V

²¹ No es casual, que salvo el caso de Martínez Torner y sólo en parte, los casos de transcripción más cercanas a modelos *etic* son los cancioneros de Kurt Schindler y Dorthé Schubarth, autores no familiarizados inicialmente con el repertorio transcrito.

modo gregoriano. Es muy interesante, no sólo por la escasez de este modelo, sino por la peculiaridad de presentar la mayor proximidad a modelos de escala pentatónica, con el movimiento de tonos desde el IV grado hasta la fundamental, cuatro de los cinco sonidos de que consta este sistema, el que Crivillé denominara *pentatonismo defectivo*.



Se puede constatar el referido fragmento de tonos enteros en el final de la melodía. Tomado como tal, en el curso melódico, este *pentatonismo defectivo* es relativamente abundante en la tradición oral española, pues aparte del escaso modelo de escala en *fa*, se da en el *modo de mi* en movimientos melódicos entre el V y el II grado de su escala en las mismas notas que en el presente ejemplo. Estos fragmentos que se circunscriben al movimiento de tonos enteros²² no son infrecuentes en el curso de tonadas en el *modo de mi* y muchas veces producen un efecto de gran atracción cuando al fin resuelven en el movimiento descendente de semitono en la cadencia *frigia*. El pentatonismo “puro”, como escala competa, es algo rarísimo como indica Crivillé, pero esta reflexión se puede aplicar en parte a otros pueblos occidentales que han usado estos modelos de entonación de forma preferente o estable, pues, por ejemplo, no es infrecuente encontrar adornos de semitono en melodías pentatónicas tradicionales recogidas en las Islas Británicas.²³

Observando la presencia de elementos melódicos que podrían considerarse modales, unido a la variedad de géneros todavía presentes, no es extraño que el propio García Matos añadiese el tercer volumen de la colección que forman este cancionero de Madrid y fruto de un nuevo trabajo de campo en 1947 tras el sorprendente éxito en calidad y cantidad de materiales obtenido en los dos primeros de 1944 y 1945.

En relación con el *modo de mi* existe una cantidad muy apreciable de documentos, que superando el centenar, suponen algo más del 13% del total del cancionero, cantidad que de por sí sola supone casi la misma que para el resto de tipos modales.

Se encuentra repartido por una gran variedad de géneros del cancionero, pudiendo contemplar ejemplos en casi todos. Estas son las cantidades según dichos géneros:

- Navidad: 6 tonadas (núms. 31, 66, 478, 501, 511, 537)
- Romances: 13 tonadas (79, 86, 99, 101, 107, 112, 114, 118, 127, 135, 137, 548, 550)
- Canciones seriadas: 6 tonadas (144, 145, 146, 147, 148, 561)

²² Cabe recordar que este tipo de giros pentatónicos son empleados también por compositores españoles dentro de la estética nacionalista, muy frecuentemente en obras de Albéniz.

²³ BRONSON, Bertrand Harris: *The Ballad as a Song*. En este trabajo, dicho en términos generales, el autor habla de la mezcolanza de modos y la relativa escasez del pentatonismo puro en la música tradicional anglo-celta, siempre asociada a escalas hexátonas y heptáfonas, hablado de permeabilidad entre unas y otras. Se mantiene prudente en cuanto a una posible evolución de las escalas pentáfonas a las heptáfonas. Más concretamente para Inglaterra, en torno a principios del siglo XX, Cecil J. Sharp en: *English Folk Song. Some conclusions*, habla de escasez del pentatonismo “puro” en Inglaterra, más frecuente en Escocia e Irlanda, e incluso en Estados Unidos en comunidades más aisladas como en los Apalaches. En Nettl, Bruno: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, págs. 63-83, el autor, que se manifiesta en estos mismos términos, y permite además consultar un ejemplo (4-6) de pentatonismo con ornamentos de semitono.

- Canciones de cuna: 15 tonadas (153, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 562, 563, 564, 565, 567, 568)
- Canciones infantiles: 3 tonadas (585, 587, 607)
- Canciones de carnaval: 3 tonadas (219, 221, 230)
- Rondas de enamorados: 23 tonadas (242, 243, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 256, 260, 263, 267, 268, 632, 634, 638, 642, 643, 653, 655, 658, 666, 695)
- Canciones de Cuaresma y Semana Santa: 7 tonadas (282, 304, 313, 316, 319, 329, 331)
- Canciones de mayo: 10 tonadas (345, 346, 347, 348, 374, 377, 379, 702, 715, 726)
- Canciones de trabajo: 13 tonadas (384, 386, 387, 388, 393, 396, 397, 400, 405, 410, 411, 745, 754)
- Canciones de bodas: 4 tonadas (416, 417, 422, 430)
- Bailes: 1 tonada (474)
- Música instrumental: 1 tonada (477)
- Varia: 4 tonadas (774, 775, 779, 781).

La variedad de géneros en los que aparece es significativa. Podríamos vernos tentados de pensar que esta mayor presencia por todo el repertorio debió de ser común en el pasado, pero se debe mantener mucha prudencia pese a cierta tendencia en la relación: mayor antigüedad de la recopilación mayor frecuencia modal, pues hay excepciones y las cantidades no son constantes.

Hay una presencia considerable del *modo de mi* en géneros donde se presenta de forma estable y mayoritaria, concretamente en las canciones de cuna, en los romances, y en los cantos de trabajo (cuando aparecen representados). Pero la mayor cantidad corresponde ahora a canciones de tipo rondeño cuya presencia ha sido mínima o incluso nula en cancioneros precedentes, y donde especies como la jota y otras de tipo tonal abundantes, es posible que hayan desplazado hasta hacer desaparecer ejemplos como los que aparecen en esta recopilación. El resto de ejemplos se reparte en menor cantidad entre canciones de boda, seriadas, de baile e instrumentales, géneros cuya presencia suele ser también escasa.

En la tipología de los modelos de entonación hallados hay una gran variedad y uso de alteraciones, con diferentes mezclas de escalas que proporcionalmente superan el número de casos diatónicos, si bien con una mayor presencia de estos últimos, de forma que del total superior al centenar de tonadas, 20 ejemplos se presentan sin alteraciones. La alteración ascendente que afecta al III grado es la más frecuente con diferencia, que en esta recopilación aparece sola en 47 tonadas y acompañando al II grado elevado en 19 mas, lo que supone más de la mitad del total. También se encuentra la alteración ascendente en el VI grado y combinaciones de éste con el II, el III o ambos, como es usual. Destaca la presencia del II grado elevado en solitario, y en un número apreciable de documentos (núms. 146, 147, 160, 245, 267, 329, 345, 384, 474, 477, 537, 643), y dos más en que aparece junto al VI, también elevado (núms.148, 242). Algunos ejemplos con el II grado elevado podrían ser considerados por algunos autores como "en procesos de evolución hacia el modo menor", sobre todo cuando esta alteración se encuentra de forma estructural en los procesos cadenciales y existen otras variantes melódicas sin ella.

El intervalo de segunda aumentada se halla sólo en 3 tonadas, todas ellas pertenecientes al *modo de mi*: una canción de cuna, dos del ciclo de mayo y otra de trabajo (núms. 159, 715, 726, 745). En todos los casos dicho intervalo se produce en movimiento descendente hacia la fundamental en procesos cadenciales, comportamiento

más frecuentemente observado. Muy raro es el movimiento ascendente y menos aún en ambas direcciones. En esta canción de mayo se puede observar ese comportamiento más frecuente, que se produce en la cadencia final, aunque es habitual encontrarlo en cadencias intermedias, como en los casos restantes:

715
(517)

92 = 

Horcajuelo de la Sierra



Si quie-res sa-ber, mo-re-na, — El ma-yo que te ha ca-í-do, —
— An-to-nio tie-ne por nombre, — Rodrí-guez por a-pe-lli-do. —

La canción de cuna (núm. 159), tanto por el texto como por el uso de la segunda aumentada, tiene un gran parecido con los ejemplos del mismo género observados en Levante.

Los ámbitos máximos de los ejemplos en el *modo de mi* tienden a ser en conjunto ligeramente más estrechos en este repertorio que en otros. El recinto más frecuente es la sexta, con 61 documentos, seguido de la séptima, con 47 y de la quinta, con 19. En total tenemos 61 ejemplos que no superan la sexta contra 47 que la sobrepasan, es decir, un mayor predominio de los registros reducidos.

Las cadencias y pausas intermedias son mayoritariamente cerradas, al I grado, en casi la mitad de las tonadas (51 documentos), mientras que las que se producen a otros grados se reparten en menor proporción, destacando el III grado, en 38 tonadas, seguido del IV, en 29 y el V en 25. En otros grados, como el VI, II y VII encontramos apenas un par de casos en cada uno. El dominio de los arranques, también en el I grado, en más de la mitad del total (54 documentos), tiene como resultado la predominancia del perfil esquemático en arco (con ondulaciones) que suele repetirse en dos o incluso más ocasiones dentro de la misma canción.

La tipología de las cadencias finales es similar la observada en otros cancioneros, aunque hay un mayor predominio del modelo *frigio* o del tetracordo descendente, en más de la mitad de los documentos (60 casos). Otras fórmulas aparece en menor número de tonadas, de las que destaca la que presenta bordaduras en el descenso, especialmente el movimiento de los grados III-II-III, y especialmente los 20 documentos que presentan un salto al final, en su inmensa mayoría el movimiento III (elevado)-I (en 15 de ellos) y sólo unos pocos IV-I o IV-II-I. El movimiento por debajo de la fundamental aparece en únicamente 9 ejemplos, sobre todo del VII grado, en 7 de ellos (núms. 66, 137, 147, 219, 245, 316, 477) y del VI (elevado) en los dos restantes (núms. 242, 774). En algunos documentos aparecen combinaciones diversas de los tipos anteriores, más frecuentemente con las bordaduras inferiores y superiores y/o los saltos de diversa manera, pero en apenas una decena de casos.

En los comportamientos melódicos existe una preponderancia de melodías con eje estructural en el IV grado, de las cuales la mayoría se presentan con el perfil del *grupo 6* de Torner, en el modelo definido como *arquetipo* melódico por su alta incidencia observada; apareciendo en 32 tonadas, de las que de forma más literal se encuentra en 8 (66, 135, 137, 145, 163, 246, 477, 550). Es, además, el que con más frecuencia presenta la alteración ascendente única en el III grado, la más usual en los casos del *modo de mi* observados. Aparte, hay una docena de tonadas que presentan ese eje estructural en el IV grado pero sin el perfil del *arquetipo*.

También se encuentra en abundancia el comportamiento que presenta eje estructural III (elevado)-V grados, pero la mayoría de ejemplos poseen además un eje en el IV grado en las cadencias y por lo tanto, en el conjunto, es el IV grado el que presenta

mayor incidencia como nota de peso o apoyo. Se halla en 38 documentos con diferente incidencia en los ejes III-V y I-IV grados, de los que en 7 el eje III-V predomina total o casi totalmente (153, 251, 253, 304, 329, 397, 726). En menor proporción se halla el perfil descendente, sobre todo desde la octava con eje estructural central en el IV, V o ambos grados, en 12 tonadas, no siempre de forma literal, pues puede arrancar en el eje central (IV grado) y luego ascender a la octava (478), presentar el modelo descendente desde la parte central (638), combinarse con el perfil del arquetipo (86), o descender alternamente desde el VII grado (653), este último grado, en vez del VIII, como arranque del descenso, se presenta en otros dos ejemplos más (400, 422). Por último, son destacables cerca de una decena de documentos que poseen un eje estructural alterno entre el III y IV grados, que son predominantemente diatónicos y de ámbito estrecho (187, 146, 147, 316, 345, 377, 511, 634, 658).

Aunque estos comportamientos descritos están repartidos por todo el cancionero, se observa cierta incidencia especial según determinados géneros. Así, el modelo de eje I-IV grados y sobre todo con el perfil del *arquetipo* se encuentra con mayor frecuencia en los romances, en 8 ejemplos (86, 112, 114, 118, 135, 137, 548, 550). Mientras que el de eje III (elevado)-V tiene una mayor presencia en canciones de cuna (153, 158, 168, 562, 563, 564, 565, 567, 568) y de trabajo (386, 393, 396, 397, 405, 410, 411, 754), aunque también se halla en ejemplos de cantos rondeños (243, 247, 251, 253, 263, 267, 268). Éstos últimos presentan gran variedad, pues a su vez poseen ejemplos de todos los comportamientos observados.

El siguiente documento es una de las canciones de cuna:

153
(108 i)

50 = ♩.

Serrada.

É-cha-te, ni-ño, Que vie-ne el co-co, Co-ge a los
ni-ños Que duermen po-co. É-a, e-a,
E lla co-ja Y él ren-que-a.

Con esta estructura se pueden ver ejemplos que van desde el predominio absoluto del V grado, la alternancia de ejes entre el V y IV y de mayor incidencia en el IV grado. El arranque en el III grado elevado es frecuente en tonadas con peso en el V grado. En el ejemplo, tras el arrullo, en la última frase, se puede constatar ese movimiento por tonos al que hacíamos referencia como pentatonismo defectivo (desde el II grado hasta el V) en una sonoridad muy propia del *modo de mi* y que, tal vez aumente el efecto de atracción descendente de la “sensible modal” hacia la fundamental a distancia de semitono.

Aunque el modelo de perfil descendente desde la octava se suele encontrar en canciones narrativas, también se encuentra aquí en romances (101, 127), pero igualmente aparece repartido por otros géneros, de los que destacan por cantidad los aguinaldos y villancicos navideños (31, 478, 501, 537). También se halla en las canciones rondeñas (632, 638, 653) y por último, en un ejemplo infantil (587) y otro de *canciones varias* (775). Puede aparecer en modelos diatónicos, pero también cromatizados, donde el III grado, como es habitual, predomina, pero muy frecuentemente se acompaña del VI en este tipo melódico:

Cenicientos.

101
(99 b)

Ha - cia Ro - ma ca - mi - nan Dos pe - re - gri - nos
A que los ca - se el pa - pa Por - que son pri - mos, ¡Yo -
lé!, sa - le - ro, Por - que son pri - mos.

Del comportamiento de ejes estructurales entre el III y el IV grado en oposición a la fundamental, del que hay muy pocos ejemplos en este cancionero, se reparte en varios géneros, como los romances (187), rondas (634, 658), de mayo (345, 377), pero parece tener una especial predilección por los religiosos (316, 774) o de temática religiosa, como las canciones seriadas *Las doce palabras* (146, 147) o de navidad (511). Aventurado es afirmar que esté siempre relacionado en origen con la recreación popular de la salmodia del *IV modo gregoriano*, salvo en los ejemplos evidentes, como el *miserere* de Semana Santa recogido en tierras de Castilla y León.

Tanto el tipo descendente del ejemplo anterior como el *arquetipo* melódico poseen algunas versiones diatónicas cuyo comportamiento melódico es muy similar a las versiones cromatizadas. Esta curiosidad puede tentar a pensar que las diatónicas sean anteriores a las cromatizadas. En el presente cancionero se observan de los dos casos. Los ejemplos diatónicos, por lo general, son siempre inferiores en cantidad a los cromatizados y por lo tanto siempre serán más escasas estas versiones del perfil del *arquetipo* sin alteraciones. De dicho modelo incluimos ahora un ejemplo que no posee el II grado en la cadencia, lo que le otorga cierta ambigüedad. Se trata de un canto de bodas, que puede poner de manifiesto un mayor arcaísmo²⁴:

Bustarviejo.

417
(406)

Gra - cias a Dios que he ve - ni - do
Que se - gún ten - go en - ten - di - do,
A tu ca - sa, be - lla da - ma,
Te vas a ca - sar ma - ña - na.

Junto a este ejemplo hay una canción de cuna (160) y un romances (118). Otros ejemplos diatónicos no presentan esta estructura tan clara, principalmente por no presentar ese eje estable en el IV grado. También hay un caso muy peculiar que presenta las dos opciones, cromatizada y diatónica (núm. 114) en el giro de los grados IV-III-IV, lo que puede tal vez suponer que se trate de un estadio intermedio en el que la sonoridad diatónica, si la suponemos anterior, no ha desaparecido totalmente, o tal vez todo lo contrario, y es muestra de la convivencia de ambas posibilidades. El ejemplo se trata de un romance nuevo:

²⁴ No necesariamente, pero este género se encuentra menos representado en las recopilaciones según se acercan en el tiempo, y cuando aparecen melodías de tonalidades antiguas, por ser generalmente cantos de boda de interpretación colectiva que, como tal, suele presentar una mayor resistencia al olvido y a los cambios, lo que puede evidenciar una larga existencia.

Prádena del Rincón

114
(77 o)

Gran - des gue - rras se pu - bli -

- can Por Es - pa - ña y Por - tu - gal,

Y al con - de Flo - res le nom - bran

Por ca - pi - tán ge - ne - ral.

Obsérvese el arranque entre los compases 6 y 7, ahora diatónico, sin la habitual elevación del III grado en el giro sobre el IV.

El modelo descendente desde la octava y diatónico se encuentra en un agualdo (31), dos cantos de ronda (632, 638) y una canción infantil (638), aunque en otras recopilaciones aparece también en romances, no en vano donde este perfil presenta especial incidencia. Este es el ejemplo diatónico descendente, que corresponde al agualdo:

Valverde de Alcalá.

31
(29 i)

Ven-go a can - tar-te el bo - rre-go, Que te

le ten-go o - fre - ci-do, Que te

A diferencia de los ejemplos que presentan el perfil del *arquetipo*, en estos modelos melódicos diatónicos amplios descendentes es frecuente hallar ejemplos con progresiones hacia la cadencia final (638), algo que puede evidenciar tal vez un sustrato más reciente.

En este cancionero hay un grupo relativamente numeroso de tonadas con alteración exclusiva del II grado. De éstas se pueden distinguir dos tipos fundamentales: aquellas que tal alteración aparece como un simple giro sobre el III grado sin alterar, y aquellas en las que se produce una sonoridad estructural, claramente menor, durante un fragmento que puede ser más o menos extenso. Dentro de éstos últimos se encuentran algunos de los casos definidos como *modo de mi* contaminado del modo menor, principalmente aquellos que discurriendo en la entonación propia del *modo de mi* finalizan en una cadencia menor, al aparecer el II grado elevado. La siguiente canción de cuna podría ser un ejemplo, pues en el arrullo final en vez de repetir el habitual semitono del *modo* se produce un movimiento de tono. Mantenemos prudencia con respecto a que en este caso se trate de una verdadera contaminación:

San Mamés.

160
(108 e)

80 = ♩

Duér - me - te, ni - ño bo - ni - to, Que vie - ne el
co - co Y se lle - va a los ni - ños Que
duer - men po - co. E - a, e - a, e - a.

Sin rechazar determinados casos de posible “contaminación” de un *modo de mi* con tendencia al modo menor, se puede añadir con el siguiente ejemplo la posibilidad contraria, que un modo menor se contamine con el *modo de mi* y finalice con una *cadencia frigia*, pues presenta una sonoridad predominante menor, y tan sólo al final aparece el II grado rebajado en la *cadencia frigia*. Tal vez estas mezclas de modelos de entonación no son unidireccionales, como han dado a entender varios autores:

Berzosa del Lozoya.

329
(311 c)

104 = ♩

Co - ro - na - do está el Cor - de - ro, No de per - las ni za -
_fi - ros, No de cla - ve - les ni ro - sas, Si - no de jun - cos ma - ri - nos.

Sobre los posibles sistemas en evolución relacionados con el *modo de mi*, aparte de los anteriores ejemplos de inflexiones del modo menor, se observan otros ejemplos de tendencia mayor. En total, y dentro del centenar de documentos en *mi*, al menos 15 de ellos presentan la posibilidad de tendencia mayor o menor, pero siempre con la cadencia final *frigia*. Pero si hubiéramos de incluir cualquier documento que presentara posibles *diatonismos en evolución*, no necesariamente con posible evolución relacionada con el *modo de mi*, tendríamos unas cantidades de documentos que superarían ampliamente el centenar, lo que puede poner de manifiesto que se trata de un recurso abundante en esta música, tal vez empleado de forma permanente a lo largo de la historia y no sólo un fenómeno reciente y de dirección única hacia la tonalidad moderna.

La siguiente tonada presenta desde el inicio una entonación mayor del tetracordo que al final se trasforma en *mi*, pero eso no quiere decir que necesariamente sea un *modo de mi* que se va transformando en tonal:

Horcajuelo de la Sierra.

253
(268)

92 = ♩

Mis com - pa - ñe - ros me man - dan Que me
des - pi - da, y no pue - do. A - diós, lu - na, y a - diós,
sol, A - diós, bri - llan - te lu - ce - ro.

El III grado en los compases 2 y 7 aparece con bemol entre paréntesis, no sabemos si de precaución o por detectar cierta entonación neutra, esto último añadiría una cierta

mezcla de sonoridad mayor-menor que proporciona ese grado inestable. Un caso de mayor-menor-*modo de mi* podría ser el documento siguiente. Se trata de un romance que presenta un inicio en pentacordo mayor, que se transforma en menor y finalmente realiza la cadencia en *mi*:

Cadalso de los Vidrios.

Andantino

79
(80)

Ca - lle de San Ra - fa - el, Ca lle de
San - ta Ma - rí - a, Pa - se - a - ba un ca - ba -
lle - ro Ca - lle a - ba - jo y ca - lle a - rri - ba.

Se ha podido constatar en este repertorio la presencia significativa de sistemas de entonación diversos de la tonalidad moderna, pese a ello, García Matos en su introducción (*Notas sobre el folklore en la provincia de Madrid*) se queja a menudo de la pérdida de muchas tradiciones y, por ejemplo, hablando del romancero afirma: “Puédese asegurar, por otra parte, que aquí está muy perdido, a lo menos son muy contados los ejemplos que puede hallar no obstante los esfuerzos que puse en juego para lograrlo”²⁵ Pero, más aún, sobre las danzas, dice: “No queda un pueblo actualmente en la provincia de Madrid que guarde vivos vestigios de antañonas danzas.”²⁶ E incide en una cuestión ya constatada en otras ocasiones: el predominio de la jota ha desplazado otros bailes, incluso a las también célebres seguidillas, de las que dice haber recogido unos pocos ejemplos gracias a la “feliz memoria de algunos viejecillos” y al hecho de haberse conservado como canción rondeña en algún caso, de lo que fue un baile muy difundido en otros tiempos. Sin embargo, en su estudio sobre la jota Miguel Manzano no contabiliza más de 7 tonadas de jota en el cancionero madrileño de Matos²⁷, pero al acudir a otros documentos (sonoros) recogidos con posterioridad en la provincia de Madrid observa al menos 17 jotas de un total de 95 registros.²⁸ La explicación que da Manzano a las palabras de Matos es que: “es muy probable que el maestro no quisiera transcribir para el cancionero madrileño repetidas variantes muy similares de un mismo tipo de jota que por todos sitios le debieron cantar y bailar”²⁹. No obstante, es muy probable que Matos se pudiera referir además a una tendencia a “ajotarse” del repertorio en general, rondas, cantos de trabajo, etc., e incluso romances, al acompañarse de la guitarra con un esquema rítmico en tonadas en ritmo ternario, que aunque no posean literalmente la estructura formal de la jota de estilo aragonés, presentan la estructura melódico-rítmica que permite adaptar su estructura armónica a dicho modelo. Como en muchos de los cancioneros estudiados, no se suele constatar algo tan elemental como si hubo o no acompañamiento instrumental en las tonadas, más que por breves alusiones de carácter general en las páginas introductorias y en algún documento, normalmente de

²⁵ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XIII.

²⁶ Ibidem, pág. XXXVII. Desafortunadamente tampoco pudo recoger Matos ejemplos de melodías del curioso instrumento descubierto por él, que llama la *gaita pastoril de la Sierra de Madrid*, con similitudes con la alboka vasca, pues: “No puede hallar personas sabedoras de las viejas melodías que otrora debieron sonar en el instrumento.” Ibidem, pág. XL.

²⁷ MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, pág. 346.

²⁸ En la serie *Madrid tradicional* del sello SAGA.

²⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit, pág. 346

baile, en cuyo inicio figura el ritmo de los acompañamientos de cordófonos y las melodías de éstos en ritornelos. Así, Matos cita varias veces el sonido de guitarras y bandurrias en el acompañamiento de las referidas costumbres y festividades que describe. Casi nos atreveríamos a decir que cada vez que describe una costumbre aparece implícito el acompañamiento de estos instrumentos, sobre todo cada vez que se refiere a los bailes que pueda haber en una celebración, como por ejemplo en las bodas, de las que indica lo siguiente:

Muy corrientes son las llamadas despedidas de novios, pero sólo al norte de la provincia se entonan con melodías originales; en los demás pueblos predomina la jota.

La noche víspera de la boda, los mozos, con bandurrias y guitarras, van a la ventana de la novia a dedicar a ésta canciones que la auguran futuras dichas o la amonestan con precavidas reflexiones.³⁰

De similar manera se encuentra descrita, aunque de soslayo, la participación de los acompañamientos instrumentales en otras costumbres, como en bailes al finalizar las labores campesinas, rondas, etc. Esta adopción del estilo de la jota queda además confirmada por la abundante presencia de tonadas con movimientos melódicos que se acoplan perfectamente a los acordes de tónica y dominante, hasta con finales de frase típicos de la jota, como puedan ser en el IV y el III grado en la alternancia de los acordes de dominante y tónica. Poco se ha dicho sobre esta influencia de la jota de tipo aragonés desde que se expandiera desde el siglo XIX a muchas regiones españolas, desplazando a otras especies³¹, aunque en este cancionero Matos apunta ya alguna reflexión de orden práctico:

La facilidad ventajosa que da la jota, de poder ser acompañada a la guitarra sencillísimamente con dos acordes o posturas que cualquiera en un instante puede captar, ha constituido un factor importante en la atracción que llegó a ejercer en los medios populares.³²

Es sin duda un factor importante, pero hay otros relacionados con la etnicidad³³, que en conjunto suponen un tema de sumo interés dada la relevancia de este género en la música tradicional española. Por otro lado, la escasez de ejemplos de jotas en el presente cancionero podría poner de manifiesto una falta de representatividad al reflejar prioritariamente los documentos más valiosos o raros, excluyendo parte de los más comunes, los de dicho baile, que unido a la escasez de información sobre los acompañamientos, puede inducir a pensar que muchas de las tonadas que aparecen transcritas son exclusivamente vocales y puede dar una idea distorsionada de la realidad musical de ese momento.

³⁰ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XXXIII.

³¹ Sobre este baile es de especial interés la citada obra de Miguel Manzano *La jota como género musical*, en la que se analizan todos los aspectos musicales y tipos de jotas, pero no profundiza en el porqué de esta influencia.

³² GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. XXXVII.

³³ ROMA, Josefina: "La jota aragonesa: La construcción de un emblema nacional". En Actas del I Congreso de la *Sociedad de Etnomusicología (SIBE)*, Barcelona, 1996, págs. 110-118.

2.11. Castilla y León

En la historia de la recopilación española esta región ha pasado de ser de las más desconocidas, al centrarse los trabajos en las regiones periféricas españolas y especies tópicas, a proporcionar una de las vetas más abundantes y ricas. La cantidad de melodías recogidas y publicadas, con un total de más de doce mil¹, supera casi en más del doble a cualquier otra región. Esta abundante documentación ha propiciado una mayor producción de estudios reflexivos que han ayudado a un mejor conocimiento de la música de tradición oral, tanto de la propia región como española en general. Algunos de los cancioneros más importantes publicados pertenecen a Castilla y León. Pero hay dentro de esta región zonas poco estudiadas, frente a las que concentran aquellos cancioneros más importantes. Provincias como Soria, Ávila, Valladolid, Palencia y en parte Segovia, poseen más escaso o poco material recopilado, mientras que León, Burgos, Zamora y especialmente Salamanca acaparan gran parte de las ediciones de música tradicional impresa.

Más en detalle, Soria es de las provincias peor documentadas, no posee ningún cancionero específico que abarque todo el territorio. La mayor documentación la aporta el cancionero de Kurt Schindler², con trabajos de campo entre 1929 y 1932 que recoge música de 17 provincias españolas y de Portugal, destacando especialmente el trabajo en esta provincia, que con un total de 359 melodías la hace ser la región mejor documentada de todo el cancionero. Aparte, se halla el *Romancero tradicional soriano* de Luis Díaz Viana³, que con 60 ejemplos recogidos (no todos con música), pone de manifiesto la relativa riqueza de esta región en algunos de los géneros más tradicionales en su día.

Ávila es otra de las provincias menos investigadas. Aunque hay algunas ediciones, son de escaso o dudoso valor⁴. Hay que recurrir nuevamente a la obra de Schindler, donde aparecen recogidas 172 melodías de esta provincia, siendo otra de las regiones más documentadas del cancionero, ocupando el tercer lugar después de Cáceres (con 186 documentos) y evidencia el acierto del músico alemán en centrarse especialmente en algunas regiones poco o nada estudiadas, que al valor de ser las únicas fuentes recogidas se suma el de las fechas de recopilación.

Otra de las provincias poco estudiadas es Palencia. No hay una sola obra editada de gran magnitud y sólo pequeños trabajos parciales centrados en una comarca o género, o son de carácter divulgativo y con unas pocas melodías. De todas ellas destacamos el *Cancionero del Norte de Palencia*⁵, que a pesar de todo no posee gran abundancia de documentación y además se centra en un solo género. Al parecer, importante documentación sobre esta provincia permanece todavía inédita⁶.

¹ REY GARCÍA Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, pág. 98.

² SCHINDLER, Kurt: *Música y poesía popular de España y Portugal (Folk Music and Poetry of Spain and Portugal)*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1991, (ed. facs., 1ª ed., New York, Hispanic Institute, 1941).

³ DÍAZ VIANA, Luis: *Romancero tradicional soriano*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1983, 2 vol.

⁴ Aparte de una obrita con 16 ejemplos con acompañamiento de piano y unos pocos documentos en la obra de Bonifacio Gil *Canciones Taurinas* (1948), encontramos el *Cancionero abulense* de Teresa Cortés Testillano (1991), con abundante documentación pero de escaso rigor en alguna transcripción musical, como indica Emilio Rey. REY GARCÍA Emilio: Op. cit., pág. 137.

⁵ DÍAZ, Joaquín: *Cancionero del Norte de Palencia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1982. DÍAZ Joaquín; DÍAZ VIANA, Luis: *Cancionero de Palencia II*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1983

⁶ Las famosas misiones del entonces Instituto Español de Musicología no efectuaron trabajos en esta provincia. Sin embargo, con el título de *Cancionero musical de la lírica y costumbres populares de la*

Valladolid es el ejemplo de mayor escasez documental. Aunque posee un trabajo monumental como es el *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*⁷, con amplio trabajo etnográfico, lingüístico y literario, sorprende lo escaso de la documentación transcrita, que apenas supera los dos centenares de tonadas (algunos ejemplos sin música, sólo los textos). Hay algunos ejemplos más, pero ninguno específico de la provincia, distribuidos en modestas antologías como el *Cancionero del Reino de León* de Juan Hidalgo Montoya (1978), o curiosidades como los pocos ejemplos (de algunas especies tópicas) recogidos en *los papeles españoles de Glinka*, fruto del viaje del compositor ruso a España entre 1845 y 1847, mientras que la obra de Schindler sólo posee un documento de esta provincia.

Segovia presenta mayor documentación publicada gracias al trabajo de Agapito Marazuela⁸ considerado de referencia, que posee 337 documentos transcritos. Por lo demás sólo encontramos algún cancionero modesto o de carácter local con unas pocas transcripciones (en Schindler únicamente 8 ejemplos) que en total sólo suman un centenar y medio.

Zamora es un caso similar, pero mejor documentado, por cuanto posee un trabajo de gran magnitud, como es el *Cancionero de folklore zamorano* de Miguel Manzano⁹, con la importante cifra de más de mil documentos recogidos. Otros trabajos que incluyen documentos de esta provincia son algunos ya citados (*Canciones taurinas* y *Cancionero del reino de León*) y el resto es de modestas dimensiones o de tipo lúdico y divulgativo, en algún caso con la realización de acompañamientos para piano y unos pocos documentos presentados.

En Burgos y León la cosa cambia y concentran varios trabajos importantes, algunos ya históricos, a los que se suman los más recientes trabajos en ambas provincias de Miguel Manzano con amplísima documentación. Concretamente León es la mejor documentada, aparte de alguna recopilación menor, encontramos los trabajos pioneros de Manuel Fernández Núñez (1931): *Fol-lore leonés*, y Rogelio Villar (1904-1909): *Canciones leonesas para piano*, a los que se suma el *Cancionero leonés* de Miguel Manzano con más de dos mil documentos musicales que, junto con los anteriores, hacen un total de más de tres mil melodías repartidas en más de una veintena de cancioneros, y evidencia del rico caudal folclórico musical que posee. Burgos presenta menos trabajos. Hay obras históricas como el *Folklore de Burgos (Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos)* de Federico Olmeda¹⁰ y la *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)* del compositor Antonio José Martínez Palacios (inédita hasta 1980), y otras, más recientes, de impresionante amplitud documental, como el *Cancionero popular de Burgos* de Miguel Manzano, que posee más de tres mil documentos. En total no llegan a la decena de cancioneros, pero la cantidad de documentos musicales en su conjunto se acerca a la que posee León.

Por último, Salamanca presenta también varios trabajos clásicos, como el *Folklore o cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma (1907) y el *Nuevo cancionero salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile (1943). Recientemente se han editado los fondos de las "misiones" del Instituto Español de Musicología correspondientes a los trabajos de

Montaña Palentina se recogen 301 documentos musicales de diversos géneros tradicionales en un manuscrito inédito obra de Luis Guzmán Rubio. REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 155.

⁷ DÍAZ, Joaquín; DELFÍN VAL, José; DÍAZ VIANA, Luis: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1981, 5 vol.

⁸ MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: *Cancionero de Castilla (Cancionero segoviano)*. Madrid: Edymión, 1997, (ed. facs., 1ª ed., Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento, 1964).

⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Alpuerto, 1982.

¹⁰ OLMEDA, Federico: Op. cit.

campo de Sánchez Fraile y García Matos en esta provincia¹¹, que suman más de seiscientos melodías. El número total de documentos publicados supone más de mil seiscientos repartidos en siete cancioneros.

Tomando como base la amplitud de la fuente documental y su rigor como principales criterios de selección, estos son los cancioneros por provincias escogidos para su análisis: Ávila: *Música y poesía popular de España y Portugal*, de Kurt Schindler; Soria: *Romancero tradicional soriano*, de Luis Díaz Viana, y *Música y poesía popular de España y Portugal*, de Kurt Schindler; Valladolid: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, de Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana, y José Delfín Val; Palencia: *Cancionero del norte de Palencia*, de Joaquín Díaz; Zamora: *Cancionero de folklore musical zamorano*, de Miguel Manzano; Burgos: *Cancionero popular de Burgos*, de Miguel Manzano; León: *Cancionero leonés* de Miguel Manzano; y Salamanca: *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, de Aníbal Sánchez Fraile y Manuel García Matos.

El Cancionero segoviano de Agapito Marazuela

El *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela Albornos es uno de los trabajos considerados históricos en la recopilación española. Posee la peculiaridad de que este autor fue un reconocido intérprete de música tradicional como dulzainero, simultáneamente intérprete y recopilador aporta una información poco frecuente en el conocimiento del folclor de la región y en especial sobre la dulzaina. Pese a ello se observan algunos de los problemas y defectos más frecuentes que hemos venido tratando.

Las fechas de recogida se presentan con imprecisión debido a su dilatación y da a entender que es una información muy secundaria, prueba de ello es que sólo figuran unas breves líneas en el índice de cantores sobre la cuestión. Dice lo siguiente:

La mayoría de los cantos que integra este cancionero fueron recogidos por mí, directamente, entre los años 1915 a 1925. Las melodías de dulzaina y ritmos se recogieron con anterioridad a estas fechas.¹²

También se indica en la introducción lo siguiente:

Hacia 1910, aproximadamente, nos propusimos recoger todo aquello que estimábamos más interesante relacionado con la música de dulzaina y tamboril, visitando a los dulzaineros y tamborileros más calificados de los distintos lugares de la tierra segoviana y de las limítrofes.”¹³

Que pone de manifiesto la ventaja de la situación de intérprete para la recogida de las tonadas, no sólo por la información previa por oficio, sino por lo que supone la ejecución de música a la hora de realizar las encuestas; aunque no se indica nada a este respecto en las paginas introductorias, es muy posible que haya posibilitado el recuerdo de muchas tonadas ya en desuso.

Sobre la selección de los documentos musicales que integran el *Cancionero segoviano* nada se indica en la introducción, pero se puede intuir que ha habido algún

¹¹ SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal; GARCÍA MATOS, Manuel: *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1995.

¹² MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: Op. cit., pág. 417.

¹³ Ibidem, pág. 13.

tipo de criba en tanto que la recopilación la conforman 337 documentos recogidos a lo largo de aproximadamente 15 años, cifra apreciable pero escasa si se compara con otros trabajos y en tan dilatado espacio de tiempo. En el índice de informantes¹⁴ se puede constatar que la mayor parte del medio centenar de localidades citadas sólo presentan un informante (únicamente figura el nombre y a veces sólo el apodo), lo que puede sugerir que el trabajo no ha sido de carácter intensivo o ha habido una selección importante de documentos. Aunque hay numerosas tonadas de las que no se registra su fuente (véase, por ejemplo, la sección de romances y la de cantos infantiles), y en la citada nómina de informantes figuran algunos datos imprecisos como “unos hortelanos” o “Tanto en Ayllón, como en Arcones y Vega de Santa María, existen diversidad de canciones, cantadas por pastores cuyos nombres no se reseñan aquí.”

En la introducción hay abundante información de interés, tanto de carácter etnográfico como musical, destacando la referida a la dulzaina. Está dividida en epígrafes que corresponden a las diferentes secciones en que quedan ordenados los cantos. Éstos son los diferentes grupos y el número de tonadas que recoge el cancionero:

- *Sección 1: Rondas, enramadas y despedidas de quintos.* 38 tonada
- *Sección 2: Cantos de boda.* 18 tonadas
- *Sección 3: Cantos de cuna.* 7 tonadas
- *Sección 4: Cantos religiosos.* 24 tonadas
- *Sección 5: Cantos de oficios.* 38 tonadas
- *Sección 6: Cantos, tonadas y canciones bailables.* 30 tonadas
- *Sección 7: Romances.* 41 tonadas.
- *Sección 8: Juegos y cantos infantiles.* 31 tonadas
- *Sección 9: Jotas, fandangos y tonadas bailables.* 40 tonadas
- *Sección 10: Paloteos.* 21 tonadas
- *Sección 11: Melodías de dulzaina.* 50 tonadas.

Es interesante notar que esta forma de organización del material tiene más parecido con el de algunas recopilaciones más recientes que con las que emplean exclusivamente el "sistema de ciclos" de Marius Scheneider, considerado más práctico un sistema mixto ya apuntado por algunos de los primeros recopiladores como el presente.

La existencia de algunos géneros no hallados o mínimamente representados en recopilaciones posteriores puede ser prueba de la vitalidad de la tradición en esas primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, Marazuela advierte ya en su época de la “decadencia y casi desaparición de las manifestaciones folklóricas”¹⁵, con referencia específica a la “invasión de la música mecánica y la importación de música exótica a todo pasto”¹⁶ que hacen abandonar las tradiciones a la juventud. También es interesante señalar que hace algún comentario sobre la avanzada edad de los cantores, aunque no figuran las edades de los mismos en el correspondiente apartado.

En el análisis de los documentos recogidos destaca la especial abundancia de entonaciones que se apartan de la tonalidad moderna, en torno a la mitad del total, con la presencia abundante del *modo de la*, *modo de sol* y *modo de mi* y otras entonaciones, sobre todo mixturas del tipo de *alternancia modulante de tónicas homónimas*, con gran cantidad de ejemplos de alternancia mayor-menor por el III grado inestable y otros de diversas combinaciones con el *modo de mi*. No sabemos hasta qué punto este material

¹⁴ MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: Op. cit., pág. 417.

¹⁵ Ibidem, pág. 13.

¹⁶ Ibidem.

es representativo, fruto de la vitalidad de la época de recogida, o si ha habido una amplia selección de lo más interesante. Seguramente haya una combinación de ambos, a juzgar por las cantidades de documentos de los diferentes géneros: por ejemplo, sólo se recogen 10 tonadas navideñas (8 en la sección de cantos religiosos más dos incluidas en la sección de romances), difícilmente explicable a no ser que se descartaran muchas por ser villancicos de amplia difusión, temas tópicos y de sobra conocidos.

La elevada cantidad de ejemplos de *alternancia mudulante* no pasa desapercibida al propio Marazuela, que en las páginas introductorias da fe de la existencia y frecuencia de lo que designa como “tonalidad indefinida”. Refiriéndose a los aspectos musicales de este repertorio de forma genérica apunta lo siguiente:

Muchas de estas canciones eran libres en su medida, habiéndose de utilizar para ejecutarlas, con frecuencia, calderones o notas de larga duración. Como no es posible acompañarlas, su interpretación ha de ser siempre aproximada, aunque no exacta. Por otra parte, aparecen mezclados frecuentemente los tonos mayores y menores, resultando a veces la tonalidad indefinida. Las partes que están en modo menor suelen resolverse en gran número de casos en la dominante, bajando por grados conjuntos, con la séptima menor y la sexta mayor.¹⁷

Entonces la “tonalidad indefinida” es una característica propia de estos cantos castellanos, o al menos Marazuela no lo cita como un fenómeno de aparición reciente. Obsérvese, además, que indica la abundancia de casos en “tono menor con final en la dominante”, modelo de entonación que correspondería al *modo de mi* en su mayoría, prueba de su presencia significativa: hay más de 40 documentos (hasta medio centenar si sumamos varios de final ambiguo), lo que supone más de un 12% del total. Otra de las características que indica es la abundante presencia de melismas y adornos, que unido a la tonalidad indefinida, afirma, son “rasgos de indudable sabor arcaico” y añade: “a juzgar por las informaciones que recibimos de los ancianos que a primeros de este siglo tuvimos la suerte de que aún los conservasen.”¹⁸

En las tonadas que presentan el *modo de mi* se observa, tanto la “tonalidad indefinida”, evidenciada en la elevada presencia de grados inestables, como la tendencia a los adornos y melismas, a lo que se puede añadir la tendencia a la amplitud de los ámbitos máximos por encima de una sexta, pues la mayor cantidad de ejemplos tienen un registro máximo de sexta, seguido por el de octava y el de séptima (15, 12 y 11 documentos respectivamente). Hay unos pocos ejemplos de ámbito de quinta (también de novena) y ninguno menor a ésta.

Hay una escasa proporción de ejemplos diatónicos (un total de 10), mientras que el resto presentan inestabilidad en alguno de sus grados, siendo los grados II y III en combinación lo más abundante. El III grado en solitario, habitualmente más frecuente, se halla en tan sólo 6 documentos, al igual que el II en solitario. La combinación del VI grado con el II, III o ambos se encuentra en 16 documentos, de los cuales sólo 3 presentan el VI grado en solitario. Esta inclinación a poseer más de un grado inestable es indicativa de la alta cromatización que posee el *modo de mi* en este repertorio.

La tendencia melismática que anuncia Marazuela en la introducción no debe llevar a equívocos, puesto que en términos absolutos el estilo silábico prevalece (en general todas en las recopilaciones), pero hay una mayor proporción de adornos que en otras

¹⁷ MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: Op. cit., pág. 13. Se cita también la tonalidad indefinida en varios epígrafes: rondas y enramadas, cantos religiosos, cantos de oficio y tonadas bailables.

¹⁸ Ibidem, pág. 19. No compartimos en términos absolutos la afirmación, en la que también incide el autor en la introducción, de que hay en Castilla una mayor tendencia a los cantos unipersonales “a diferencia de sus hermanas del Norte, que son más coreables” y por eso presentan con frecuencia la medida libre, los calderones a capricho y los melismas dado que “no sería posible cantarlos dos o más personas juntas.”

que en *modo de mi* supone cerca de una decena de documentos provistos de melismas de más de 4 notas en una sílaba (núms. 2, 5, 21, 24, 27, 67, 79 y 87), de los que destacan los números 5, 79 y 87, especialmente éste último (se trata de una rogativa), porque además presenta en su tonalidad una *alternancia modulante* con el modo menor.

La mayoría de las cadencias intermedias se producen sobre el I grado (con más de 20 casos), seguido del IV (8 ejemplos), los más frecuentes y en ese orden en las recopilaciones, pero con una especial incidencia del III grado (también con 8 ejemplos), que se presenta alterado en 5 de ellos.

En las notas de peso estructural se observa el predominio del IV grado (núms. 2, 15, 18, 21, 24, 62, 66, 92, 100, 108, 118, 151, 159 y 179), seguido de lejos por el V grado (núms. 78, 11, 138 y 262) o la combinación de ambos en diversa proporción (núms. 5, 85, 87, 125 y 247).

En las cadencias finales, a pesar de que el comportamiento más frecuente sea el tetracordo *frigio* descendente, no predomina y tan sólo 12 documentos presentan el modelo descendente puro, mientras que el resto se separan del movimiento simple, poseyendo elisiones y giros, como la bordadura inferior del VII (núms. 21, 24, 87, 95) grado o del VII y VI grados (núms. 18, 27, 137 y 148) siendo este último grado siempre elevado.

Es reseñable la presencia del *arquetipo* o modelo del *grupo 6* de Torner, que sin embargo sólo aparece de forma literal en la tonada 11, un canto de enramada, mientras que hay otros ejemplos que sólo presentan algunos comportamientos de dicho perfil, como los números 2 y 5, subiendo directamente al VI grado sin la bordadura del III grado (arranque muy frecuente en las recopilaciones), u otros casos, como el de arranque directo desde el IV grado, pero con bordadura, o el modelo completo pero frases centrales, en el curso, como los números 57, 62, 66, 148, 159 y 232. Hay otros ejemplos que no presentan la entonación del *modo de mi*, pero poseen este esquema melódico, bien por finalizar en el modo mayor o menor, a veces tras una primera cadencia en *mi*, como los números 59, 61, 91 y 139. Este es el número 139, el difundido tema de *La molinera*:

Canto de la molinera

De Rufino Torres
(Navas de San Antonio)

(M. - 88 = ♩)

139

Gas-ta la mo-li-ne-ra ri-cos pen-dien-tes de la-ha-ri-na que
qui-ta a los cli-en-tes la mo-li-ne-ra la mo-li-ne-
-ra pi-ca la pie-dra con el-re que vue-la. —

La primera cadencia se presenta en el *modo de mi* y podría ser analizado como de una tendencia evolutiva a hacia el modo menor, al igual que los otros números anteriormente citados. Junto con los de alternancia mayor-menor, son ejemplo de *tonalidad indefinida* de Marazuela, tan presentes en esta obra.

Marazuela no recoge entonaciones atemperadas ni signos convencionales que de alguna manera puedan hacer intuir su presencia, dado que es en la alternancia modulante o ambigüedad tonal donde suelen aparecer, no se puede añadir nada más sobre esta cuestión.

El arquetipo melódico, después del *modo de mi*, se presenta en mayor número de ocasiones sobre la entonación exclusiva del modo menor, como los números 25, 32,

103, 107, 136, 185, mientras que con entonación mayor sólo en la tonada número 186 que además posee el modelo más distorsionado, con el VII grado natural en repetidos giros por debajo de la fundamental, que le da un sabor arcaizante (se puede analizar como *modo de sol*). Se trata del difundido romance navideño *El niño perdido* (o *Madre a la puerta hay un niño*, aquí titulada *el niño*). De las tonadas con el *arquetipo* en modo menor destacan los números 25, 31 y 103 por presentar el giro del VI y VII grado por debajo de la fundamenta ante la cadencia final, al igual que en numerosos ejemplos del *modo de mi*, especialmente el número 31, con el VI elevado; el 185, por encima de la fundamental en el curso de la tonada; y el 106, que presenta el arranque del *arquetipo* en curso y el giro sobre el VII grado por debajo de la fundamental ante la cadencia. Todos estos ejemplos se pueden considerar modales (*modo de la*) en razón de presentar el VII grado natural como subtónica, pero también se pueden analizar como una *modalidad* única con variabilidad en el II grado y en la entonación mayor también en el III grado (*modo de sol*) natural, elevado o de ambas maneras alternas. Esto refleja que prevalece el modelo melódico, el *grupo 6* de Torner, en el que hay grados inestables con diferentes comportamientos (II, III y VI) y que producen diferentes coloridos, pero son similares: el perfil melódico básico, la nota de peso estructural en el IV grado y la cadencia final en sentido descendente, aunque hay documentos que presentan el final en el IV grado como centro tonal, por ejemplo el número 107 de la presente colección:

Canto de esquileo

Torreval de San Pedro

(M. = 4/8 = J.)

107

Mis a - mo - res se han i - do a es - qui - lar fue - ra Quien fue - ra los a -

- ni - llos de las ti - je - ras - Ca - da vez que me a - cuer - do de ties - qui - lan - do

Doy un gol - pea la o - ve - ja me ri - ñe el a - mo. -

No presenta la bordadura del III grado elevado sobre el IV, que en este caso sería la sensible. Es de aquellos ejemplos simétricos con el *modo de mi* la llevar primero la entonación de *mi* frecuentemente con *cadencia frigia*, pero resuelve al final en el IV grado, como modo menor sin la *cadencia frigia*¹⁹.

Encontramos el comportamiento melódico básicamente descendente de ejes estructurales en la octava y fundamental y apoyos centrales en el V grado (núms. 125, 138 y 246) o en el IV (núms. 100 y 262), en el también hay ejemplos en otras entonaciones, como el número 130 con entonación del modo menor. También se observan algunos ejemplos de arranque mayor (por elevación del II y III grados) por grados conjuntos, que suelen llevar el esquema del *grupo 1* de Torner, es decir, en forma triangular o movimiento ascendente-descendente pero habitualmente de ámbito amplio (desde el *subgrupo c*), como los números 18, 24 y 151, de los que el primero presenta el giro del VI grado (elevado) por debajo de la fundamental ante la cadencia y esquema relacionado con el *grupo 4* de Torner (triangular más el movimiento ascendente final), al igual que los ejemplos anteriores del *arquetipo* o *grupo 6* que presentan dicho giro. El esquema melódico ascendente-descendente de ámbito estrecho (en parte, el *grupo 1 a y b* de Torner) se presenta en contados ejemplos como

¹⁹ Estos ejemplos que no poseen la *cadencia frigia* se incluirían en el *grupo 3* de Torner por no comenzar en la fundamental, sino en el V grado de la escala inmediatamente inferior.

apuntábamos al inicio, en los *cantos de oficio* con los números 95 y 108, y en el romance tradicional con el número 171, que es en realidad una melodía de tipo circular que lleva el movimiento melódico del arranque del esquema *arquetipo* en curso y con la bordadura diatónica:



En el repertorio infantil, que lo conforman sólo 31 documentos musicales, dentro del predominio del modo mayor tonal hay unos pocos ejemplos de ámbito estrecho basados en el tetracordo frigio, los números 223, 224 y 225 (los dos primeros son variantes la difundida *Que llueva*), de perfil mayoritariamente ondulado, pero marcando también los extremos del recinto sonoro con numerosos saltos entre el I y IV grados. Dentro del grupo de tonadas bailables aparece un único ejemplo del *modo de mi*, en un canto infantil de corro, el número 246 titulado *Mi capita*, en el que figura: “Baile de niñas agarradas y de la mano y en corro”, perteneciente al tipo melódico descendente desde la octava.

La abundante *tonalidad indefinida* que indica Marazuela, está muy presente en los documentos del *modo de mi* (en cerca de la mitad) en diverso grado, desde los que sólo llevan la *cadencia frigia*, hasta los que domina de dicha entonación. La diversidad existente pone de manifiesto la dificultad que supone en muchos casos determinar como base o modelo de entonación una única escala, cuando en muchos documentos conviven varias. Por ejemplo, en los número 87 y 138 se alternan los finales en el modo menor y en el *modo de mi* (estribillo) con cadencias en el IV y V grados. Varios documentos presentan un II grado inestable en la escala de *mi* en diferentes maneras. Es frecuente el giro (varias veces en cadencia) del III grado con el II grado elevado, para luego descender con ese II grado natural hacia la fundamental. En el fragmento de la siguiente tonada se puede apreciar claramente:



Presentan este giro otras tonadas del *modo de mi*, los números 11, 111, y 148. También son frecuentes estas variaciones en la entonación en muchas otras tonadas que no llevan el *modo de mi*, pues no es predominante o final, como en el número 234. El caso inverso de la entonación menor en la parte final de la tonada se puede ver en la canción de cuna número 59.

La inferencia de la entonación mayor en el *modo de mi*, a veces en combinación con el modo menor, se puede constatar en varios ejemplos (15, 18, 24, 67, 79 y 151). La canción de cuna siguiente lleva esta alternancia en una forma frecuente: el arranque tetracordal mayor y cadencias o giros en el menor y en el de *mi*.

Ya se van las ovejas

Tomada de Segunda Albornos
de Valverde del Majano (Segovia)

(M.-44=d.)

58 Ya se van las o - ve - jas tam - bien las bu - rrás e - a e - a

ya se van los pas - to - res a la Ex - tre - ma - du - ra a la Ex - tre - ma -

- du - ra. Ay cu - rrún - quín cu - rrún - quín cu - rrún - ca - ban. Ay cu - rrún - quín cu - rrún -

- ca - ban las ca - bras e - a e - a a.

La segunda aumentada es aquí escasísima, y tan sólo se halla en tres documentos, en el citado número 87, en el estribillo, en el habitual movimiento descendente hacia la fundamental:

Estribillo.

Vir - gen Ma - ri - a, ra - mo de flo - res da - les buen cam - po a los la - bra - do - res.

En el número 21, en un movimiento ascendente repetido en todos los arranques:

Canto de Enramada

Sancho Nuño
(Cuéllar)

(M.-69=d.) (RONDA)

21 Ma - ña - ña por - la ma - ña - ña — es el - di - a del Se -

- ñor ya tu puer - ta — la en - ra - ma - da — con cla - ve - li - nas de -

Y en el número 25, que presenta el *arquetipo* melódico pero en un modo menor, con dicho intervalo también en un movimiento ascendente (compás 8):

Los enamorados

Costumbres de Sta. María
de Nieva y Arévalo

(M.-54=d.)

25 Si quie - res sa - ber mu - cha - cha - quié - nes el tye — na - mo — ra - do — quién

es el tu e - na - mo - ra - do — es Pe - peel de la — Mo - re - na — que

por tí bien ha pu - ja - do — que - ja - do.

Este último ejemplo induce a pensar que el II grado tal vez es atemperado, recordando otros casos que coinciden en poseer la segunda aumentada en este movimiento particular.

Hay algunos ejemplos de fandangos en los bailes, los números 230, 237, 253, 254, 255, 257, 258, 259 y 263, y en las tonadas instrumentales de dulzaina y tamboril, llamadas *fandango o baile llano*, en los números 318 a 325. Los documentos no

incluyen el acompañamiento instrumental, pero la inmensa mayoría emplean las escalas menor (núms. 230, 237), mayor (núms. 254, 257, 258), o con alguna alternancia de ambas (núms. 253, 263), y un predominio del modo mayor en los toques instrumentales, salvo el número 320, que presenta alternancia mayor-menor. Sobre las diferencias con respecto al fandango andaluz dedica Marazuela unas breves líneas en la introducción. Sobre la tonalidad expone lo siguiente: “(...) pero hay que tener en cuenta que su música también es distinta, ya que el andaluz lleva la escala andaluza, de la que habla Torner en el libro *Folklore y costumbres de España*, que resulta la séptima mayor y la sexta menor en su cadencia final, y el castellano suele ser al contrario, de cadencia séptima menor y sexta mayor, correspondiendo su tonalidad a la escala europea.”²⁰ De hecho, sólo un documento, el número 255, presenta el *modo de mi*, articulado sobre una única frase musical repetida, en la que se observa el habitual peso estructural en el IV grado y la elevación del III en giro sobre aquél:

Al Orito
FANDANGO

De Justo del Río
(Albornos)

(M. -176 = d)

255

Almirez.
Pandereta.

Tie-nes un ho — yoen lo

sigue.

bar — ba — yã mi me lle — vas en el. —

En los toques de dulzaina no hay ejemplos del *modo de mi* y sólo algún ejemplo modal (como los números 302 y 304 en *modo de la*) o de alternancia mayor-menor. El predominio mayor es claro. Sobre este repertorio, Marazuela hace un comentario similar al que apreciábamos en los toques incluidos en el *Cancionero popular de la Rioja* de Bonifacio Gil:

(...) de sabor dieciochesco en su mayoría, pues la música de los tonadilleros del siglo XVIII, entre otros los de Blas de la Serna y Pablo Estévez Grimaó, en sus tonadillas, tanto en lo concerniente al canto como en el acompañamiento de piano, hay muchos pasajes, sobre todo los que están en tono mayor, que nos recuerdan mucho a la música de los paloteos, así como de bastantes melodías propias de dulzaina, que son alegres, juguetonas y viriles a la vez.²¹

En el arranque del siguiente toque de dulzaina aprecia esta estética, manifiesta en la cuadratura de las frases y el uso de melodía-acorde que permite constatar la estructura interna de acordes tonales.

²⁰ MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: Op. cit., pág. 27.

²¹ Ibidem, pág. 28.



La abundancia ejemplos de este estilo puede reflejar un punto de inflexión en dicho periodo en el repertorio de este instrumento, aunque la escasez de documentos (lo recopilado entre Segovia y La Rioja no llegan al centenar) impone gran cautela y además precisan un estudio detallado sobre el tema.

El *modo de mi* se halla repartido por todas las secciones del cancionero. Hay especial incidencia en las canciones de cuna, que de sólo 7 documentos 3 presentan dicha entonación y tres más con sólo el modo menor en el final. También es importante en los cantos religiosos, que de 24 documentos 10 presentan el *modo de mi*, y en las tonadas de ronda, enramadas y quintos hay 8 documentos de un total de 38. Del resto, hay unos pocos ejemplos por género: en los cantos de trabajo (*oficios*) hay 6 tonadas de un total de 38, en los romances 5 de un total de 41, en las *tonadas o canciones* 4 de un total de 30, en las tonadas de baile 4 de un total de 40 y en las de boda 2 de un total de 18. Está ausente en la música instrumental e infantil. Cabe destacar la escasez en romances y canciones de trabajo, géneros de especial incidencia en otros cancioneros. No hay tendencias concretas de tipos melódicos sobre algún género, salvo una cierta constancia del *arquetipo* en las canciones de cuna, que los romances no presenta, y un grupo de ejemplos de sabor arcaizante en los cantos de boda, como sucede también en otros cancioneros.

Ávila: Música y poesía popular de España y Portugal de Kurt Schindler

Antes de pasar a analizar los 172 documentos recogidos por Kurt Schindler en esta provincia conviene hacer algunas observaciones generales sobre esta obra:

En la primera edición, tal y como fue realizada, figura únicamente una introducción de Federico Onís, los documentos musicales propiamente dichos, encabezados con el lugar de recogida y género (sólo en una parte), y los textos al final del libro. El orden establecido para la obra es geográfico. Se colocan todos los documentos recogidos por provincias (no hay ejemplos de todas, hay hasta un total de 17 más algunos documentos de Portugal), pero internamente sin ningún orden. Hay que señalar que la edición se realizó tras la repentina muerte del músico de origen alemán, con dificultades en la documentación que había dejado. En la moderna edición facsímil, gracias al trabajo de Miguel Manzano, Israel J. Katz y Samuel G. Armisted, se añade una introducción con numerosos datos obtenidos de aquella documentación original, incluyendo los

informantes, datos cronológicos de los trabajos de campo y lugares de recogida. Aparte, se realiza un estudio introductorio que trata varias cuestiones de interés, como el contexto de la obra, su contenido documental, la grafía musical, la clasificación y ordenación de los documentos, géneros y especies de los cantos y la transcripción musical.

En lo referente a la forma de transcripción musical de Schindler se indica lo siguiente:

(...) la diferencia más notable entre el método de transcripción que Schindler emplea y el que aparece en las demás obras de recopilación es consecuencia de algo a lo que ya hemos hecho referencia atrás: la meticulosidad con que nuestro músico se aplica a escribir literalmente lo que le comunican los intérpretes.²²

El método empleado tiende al modelo “descriptivo”, que intenta registrar hasta el más mínimo detalle en la partitura, escasamente usado en la historia de la recopilación española (predomina el método “preceptivo”), por ello se cita como diferente de “las demás obras de recopilación”. Otro ejemplo de transcripción cercana al estilo de Bartok es la que posee el cancionero de Dorothe Schubarth. La similitud entre los dos autores explica esta forma de registro musical, pues ambos entran en contacto con la cultura objeto de estudio al realizar sus respectivos trabajos, y la forma de transcripción descriptiva garantiza el registro del máximo detalle. También es importante la influencia de la tecnología, pues Schindler (a pesar de las fechas tempranas) dispuso de un aparato de grabación sonora y parte de las transcripciones las realizó a partir de dichos registros, como indica Manzano:

A nuestro juicio, el estilo de transcripción de Kurt Schindler es diferente al de otras obras del mismo género por dos razones fundamentales. Primero, porque él observa desde fuera una cultura musical con la que entra en contacto repentinamente, sin haber estado inmerso en ella y sin haber tenido tiempo suficiente para asimilarla completamente. Y en segundo lugar, precisamente porque para las transcripciones del segundo bloque, que realizó a partir de grabaciones discográficas, sólo pudo contar ya con la versión congelada, sin tener posibilidad de cotejarlas posteriormente, (...) ²³

Como Schubarth, también recoger toda variante estrófica, “llegando en algunos casos hasta transcribir cuatro o cinco variantes sucesivas de las mismas estrofas, entre las que apenas se aprecian diferencias.”²⁴ La ventaja de la observación externa de posibles detalles inapreciables desde el interior también puede traer ciertas pegas, algunas de las cuales cita Manzano, empezando por la forma del registro de variantes estróficas que enturbia la estructura formal de muchas tonadas al no establecer diferencias entre estrofas, sus variantes, estribillos (si los hay) y cuáles se repiten, al contrario que Schubarth, que diferencia cada estrofa y consigna el número que corresponde a cada una dentro de la interpretación. También hay ciertos problemas con la tonalidad por el uso de alteraciones inútiles en la armadura y alteraciones accidentales permanentes que deberían estar en aquélla, algo observable en recopilaciones de autores españoles. El registro de notas de adorno, vocalizaciones y floreos, en algunos casos puede oscurecer la línea melódica. Algo similar sucede con la forma de transcripción rítmica, que mediante el uso permanente de compás en todos los casos, a lo que se suma el registro medido en toda nota de adorno (casi matemático) con los consiguientes cambios continuos de compás, es algo que dificulta su lectura, siendo en muchos casos

²² SCHINDLER, Kurt: Op. cit., pág. 62.

²³ Ibidem, pág. 69.

²⁴ Ibidem, pág. 62.

(sobre todo en tonadas de baile y de metro fijo) únicamente fruto de pequeñas vacilaciones de los intérpretes o el gusto personal por los adornos. Sin embargo, en esta recopilación por primera vez se hace eco del fenómeno de las entonaciones no temperadas, eso sí, de forma tímida o simplemente intuida sólo en unos pocos ejemplos, con el uso de dobles signos de alteración (por ejemplo bemol y becuadro simultáneos), y tan sólo aparece claramente en un caso, como indica Manzano, (la canción 214), pues introduce una nota a pié donde dice: “es una nota entre sol y sol sostenido.”²⁵

Al observar las tonadas recogidas en Ávila, llama la atención la elevada presencia de entonaciones modales y en especial del *modo de mi*, de tal manera que cerca de medio centenar presentan escalas diversas a los modos mayor y menor modernos, a las que se suman 42 en el *modo de mi*, que en total suponen más de la mitad del total recogido (en torno a un 56%). Pero no se pueden tomar estas cifras como representativas de la provincia, no ya por la cantidad de documentos recogidos, sino por el área de estudio, que corresponde a la parte sur de la provincia, a la Sierra de Gredos, y más concretamente a algunas localidades fronterizas con la comarca de la Vera de la provincia de Cáceres. Schindler sabría de antemano que esta zona debía ser especialmente rica en la vitalidad de sus tradiciones musicales y teniendo en cuenta las limitaciones materiales debió concentrar sus esfuerzos de recogida en aquella comarca. La relación de este repertorio con la *Lírica de la Alta Extremadura* de Matos es grande en muchos aspectos, hasta el punto de poderse afirmar que es una continuación del mismo. La proximidad en las fechas de ambos trabajos es un dato a tener en cuenta también.

Son varias las características comunes de este repertorio tomado en conjunto: cierta amplitud de los ámbitos máximos, mayor que en otros trabajos, el gusto por los adornos y melismas (teniendo en cuenta la escritura de Schindler) y la tendencia a la cromatización y variabilidad en la entonación, destacando una gran cantidad de tonadas con alternancia mayor-menor fruto de la inestabilidad del III grado, tanto en entonaciones con el VII grado sensible, como con el VII grado subtónica. El siguiente ejemplo, un canto de boda, presenta esta alternancia, que en la segunda parte comienza con una posible entonación no temperada de ese III grado, como parece intuir la grafía:

177. Mañana por la mañana* (Alborada de boda)

Moderato San Martín del Pimpollar

Ma - ña - na por la ma - ña - na, En -
 tre las o - cho y las nue - ve Te pre - gun - ta el Se - ñor
 Cu - ra Tres ve - ces que si le quie - res.
 Y tí le res - pon - de - rás Con mu - chí - sí - ma ver -
 güen - za: Sí, le quie - ro y le re - quie - ro y es -
 toy fir - me'a su o - be - - dien - cia.

²⁵ Corresponde al cuarto documento recogido en Cáceres (la parte de las transcripciones aparece sin paginar en la edición original).

En el *modo de mi* también hay ciertas características comunes, algunas relacionadas con el repertorio general, como: la tendencia a la amplitud de los ámbitos máximos, el predominio de las tonadas cromatizadas sobre las diatónicas, la especial incidencia de alteraciones simultáneas en varios de sus grados (los habituales, como el II y III y VI grado, pero en combinación) y su presencia significativa en determinados géneros del repertorio, como las canciones taurinas.

Más en detalle, en los ámbitos hay con una tendencia clara a superar la sexta, inclinando el eje medio situado entre la sexta y la séptima hacia ésta última, como se puede apreciar: de dos tonadas de ámbito máximo de quinta, pasamos a 10 de sexta, 13 de séptima, 12 de octava y 3 de novena.

La elevada tendencia a la cromatización queda patente, no sólo porque de las más de cuarenta tonadas en *modo de mi* únicamente siete sean diatónicas (los números 47, 79, 80, 102, 123, 172 y 187), sino porque hay una tendencia a presentar más de un grado alterado en la misma tonada. Aunque la combinación del II y III grado elevado es frecuente y de hecho aquí es la que lleva un mayor número de ejemplos (con 12 casos), se observa una alta tendencia a la elevación del VI grado, sobre todo en combinación con el II o el III grado o ambos, en 11 tonadas, de las que 4 posee las tres alteraciones. Pero el III grado es la alteración más frecuente, pues si se suman los 10 ejemplos en que aparece en solitario y sus combinaciones, supera ampliamente al resto de grados (tanto el II grado como el VI aparecen solos en dos tonadas). Se puede añadir el matiz de una mayor presencia del VI grado elevado en combinación con los anteriores, más que en otras recopilaciones. Las entonaciones ambiguas o no temperadas se puede intuir en cuatro de los ejemplos cromáticos (sin indicaciones claras): en la tonada 22 de la colección, sobre el III grado; en la 41, sobre el II grado; en la 66, sobre ambos; y en la número 107, sobre el VI. Sólo la 66 se puede asociar a procesos evolutivos al poseer una tendencia al modo mayor en la cadencia final. En total se encuentran *sistemas en evolución* en 8 de los 40 ejemplos. La inclusión de variantes estróficas permite observar el fenómeno que Matos definía como *alternancia modulante de tónicas homónimas*, con estrofas en el *modo de mi*, modo mayor o modo menor en cuatro de los ejemplos. Pero tomado de forma absoluta las combinaciones de entonación se obtendrían cifras mayores, como los casos con finales en modo mayor, menor con una cadencia en curso de tipo *frigio* y los que en el *modo de mi* presentan simples giros hacia el modo mayor o menor, e incluso aquellos en los que el modo mayor se manifiesta únicamente en los arranques o inicios de frase (en la llamada *escala española*).

Por la cantidad de documentos abulenses, la presencia del intervalo de segunda aumentada en tres de ellos es significativa (núms. 36, 100 y 122). Todos tienen comportamiento similar y más frecuente, en movimiento descendente desde el III grado elevado hacia la fundamental en procesos cadenciales, bien en finales o en pausas de cierta entidad. Presentan en común las alteraciones en el II y III grado, siendo reseñable que dos de ellos (núms. 100 y 122) presenten tendencias evolutivas hacia los modos mayor o menor, en giros o incluso en llegadas a la fundamental; también el hecho de que una sea una canción de quintos (núm. 36), y en otra (sin indicar el género) el texto hace referencia a los gitanos (se ha titulado *¡Ay gitano!*), siendo en la que más aparece el intervalo (en cadencias a la fundamental) ¿quizá por el hecho de asociarse esta sonoridad a lo gitano y tal vez por extensión a lo andaluz? En la tonada 122, titulada *la rama de laurel* el intervalo sugiere indicios de presentar entonaciones no temperadas, primero suavizado por un adorno y posteriormente con la alteración entre paréntesis en una variante estrófica en el sexto sistema, compás 24 (¿entonación atemperada?):

122. La rama de laurel*

Navalonguilla

Moderato

CÓ-mo quie-res que ten - ga La ca-ra blan-ca Si soy
oar-bo-ne - ri - lla De Sa - la - man - ca. La
ra - ma de lau - rel smorz. He es - ta - do ma - la y aq
me has ve - ni - do a ver. Qué do - lor! Pri - sio - ne -
ri - llo le lle - van a mi a - mor, Tí cae - rás.
otra copia:
Si me quie-res, te quie - ro, Si me hablas, te hablo Si me ol -
vi - das, te ol-vi - do, A to-do ha - go. La ra-ma de lau - rel. etc.

En la segunda llegada a la fundamental, aparte del III grado elevado, se halla el II grado también, con lo que la sonoridad es de tendencia mayor en ese punto.

De los comportamientos melódicos destaca una alta incidencia de movimientos en melodía-acorde sobre la fundamental, directamente en I- III#-V en arranques y a la inversa en dirección a la fundamental o con notas de paso, como el movimiento I-III#-IV-V, lo que parece evidenciar una estructura armónica interna influida por el uso de instrumentos acompañantes como la guitarra. Miguel Manzano, en el estudio de variantes melódicas de la introducción²⁶ apunta a la influencia del fandango en algunas canciones con variantes en otras regiones, los números 43, 80 y 173, que son canciones toreras. La influencia de este género es importante en esta recopilación abulense (también en la extremeña de Matos), pues de los géneros recogidos en estas 172 tonadas²⁷, hay mayor número de ejemplos las canciones narrativas, con 22 (entre los que hay una buena cantidad de romances tradicionales); y las toreras, con 19, seguidas de las canciones navideñas y religiosas con 15 y 11 respectivamente. Presentan el *modo de mi*, de las que se ha podido establecer el género o figuraba (tan sólo 26 de las 42), las canciones toreras, las más abundantes, con 9 ejemplos, mientras que el resto se reparte en unos pocos villancicos, de quintos, rondeñas, narrativas, de carnaval y cuna, destacando especialmente los 5 ejemplos de bodas. Cerca de la mitad del total de canciones del género taurino presentan el *modo de mi*, lo que demuestra la especial asociación a la temática taurina que trasluce la afición por la fiesta y dicha tonalidad en esta comarca.²⁸

El fandango aquí está muy relacionado con las canciones taurinas. No sabemos cuántos de dichos ejemplos son fandangos con absoluta certeza, pues, o fueron informados sin acompañamientos instrumentales o no se anotaron, aunque de los ejemplos toreros, los números 29, 38, 43, 129 y 160, presentan el ritmo y la métrica

²⁶ SCHINDLER, Kurt: Op. cit., págs. 79-94.

²⁷ Como advierte Manzano en la introducción, aparte de que muchos ejemplos están sin clasificar, algunos lo están erróneamente y otros muy claros (algunos de amplia distribución geográfica) no lo están y los hemos añadido a sus respectivos géneros. Pese a todo muchos quedan sin clasificar (más de medio centenar).

²⁸ De los 6 de ejemplos, catalogados como “de toros”, que recoge Matos en su *Lírica popular de la Alta Extremadura*, 5 presentan el *modo de mi* y uno el modo mayor tonal.

propia del fandango, con arranques frecuentes en melodía-acorde. Nombrado como tal, con su acompañamiento, sólo hay un ejemplo que Schindler encabeza como *fandanguillo*, la tonada 69, aunque hay otro ejemplo más (también con su parte de guitarra), aunque nombrado como romance (*los dos más dulces esposos*), presenta la forma del fandango: la tonada 156. Ambos presentan una introducción instrumental para guitarra en el *modo de mi* (la número 69 sólo lleva acordes sin melodía), que se articulan de forma continuada en la alternancia armónica I-II-I-II..., como algunos ejemplos Levantinos de Salvador Seguí; y en la parte de las coplas, la habitual sucesión tonal I-IV-V, utilizando el IV grado para regresar al *modo de mi*; mientras que el *romance* presenta una melodía en la introducción claramente articulada en el *modo de mi* sobre la base de los mismos acordes (I-II), pero la parte de las coplas sigue sobre la misma sucesión alterna y permanece dicho *modo* ¿Es una forma armónica primitiva?

Volviendo a los comportamientos melódicos, aparte del uso de melodía-acorde, el perfil del *arquetipo* tan presente en la mayor parte de recopilaciones, aquí posee una menor incidencia en su forma original y sólo aparece en tres ejemplos (43, 136 y 174); aunque su esquema subyace en al menos una docena más, que llegan a la veintena si se incluyen arranques desde el III o IV grados directamente y son aquellos que presentan peso estructural en el IV grado con su giro sobre el III grado, pero también sin dicho giro, subiendo directamente hacia el VI grado, u otros comportamientos que dan fe de la creatividad popular. Después de este modelo “alterado”, se encuentran 8 ejemplos que presenta ejes en la octava, en el centro apoyo en el IV, V o incluso ambos y descendente al final a la fundamental (núms. 47, 56, 66, 71, 79, 84, 134 y 163). En dos de ellos (núms. 79 y 163) este molde se entrecruza con el *arquetipo*, resultando una mezcla de ambos. Hay unos pocos ejemplos de perfil ondulado sin un molde fijo (núms. 22, 107, 121 y 187) y tres más de estilo arcaizante (núms. 102, 123, 187) por presentar alguna de estas características: escala diatónica, ámbito estrecho, células melódicas cortas y repetitivas y frecuentemente peso alterno entre el I y VII u otro grado (especialmente el III); como el presente en un género, cantos de bodas, donde suelen darse estos matices:

187. Sácanos la rosca, novia (Noche de bodas)

Solana de Béjar

Sá - ca - nos la ros - ca, no - via, aun - que sea de
cen - te - no Co - gién - do - la de tus ma -
nos, pa - re - ce de tri - go bue - no.

En relación a las fórmulas cadenciales, aunque predomina el modelo de cadencia del tetracordo *frigio* descendente (en un total de 25 tonadas), hay cierta abundancia variaciones sobre dicho esquema, bien por elisión de algún grado (núms. 41, 55, 74, 86 y 102), o bien por añadidos, sobre todo por medio del VII grado núms. 22, 24, 43, 122), o por el VI (elevado) y VII grados (núms. 36, 38, 41, 107, 176), y a veces, en combinación de todo ello. Por el modelo *arquetipo* y la cadencia de tipo *frigio* se puede deducir que la nota de peso estructural más abundante en estos ejemplos es el IV grado (en 22 ejemplos) en diferente peso y puntos de las melodías, pero más en los inicios y en los procesos cadenciales. Mientras que el segundo en frecuencia, el V grado, se presenta en sólo 4 ejemplos (núms. 22, 47, 121, 162), y la combinación IV-V, en

diverso grado en 4 más (núms. 36, 50, 84, 122, 181), relacionada con el modelo melódico de ejes en la octava. El peso en otros grados se da muy residualmente (el III grado en la núm. 88). Aparte de la preferencia por las cadencias intermedias en el I grado (en 27 de los ejemplos), le siga en cantidad el IV grado (en 5 ejemplos), reposo estable muchas veces relacionado con la simetría tetracordo menor (*la*) y tetracordo de *mi*, y el III elevado (en 5 tonadas) que otorga a la cadencia un carácter especialmente tensivo, dada la inestabilidad de dicho grado.

El *modo de mi* es aquí abundante y se presenta con ámbitos amplios y tendencia a una elevada cromatización, mientras que los ámbitos estrechos y el diatonismo es menos frecuente que en otras recopilaciones. La semejanza con el repertorio recopilado por Matos en su *Lírica popular de la Alta Extremadura* es grande. La tipología melódica es muy similar, los porcentajes de entonaciones modales y en especial del *modo de mi* son, de hecho, muy similares. Prueba de ello es la especial presencia de variantes localizadas por Manzano de las tonadas de esta obra con varios cancioneros de Cáceres, pero además hay una gran proximidad con los repertorios de la provincia de Salamanca, también con numerosas referencias de Manzano, aparte de los casos de amplia difusión, aquellos en los que observa este autor variantes repartidas por varias provincias, pero con especial incidencia en las que corresponden a zona que cubre la franja occidental de la Península.

Las Páginas inéditas del cancionero de Salamanca de García Matos y Sánchez Fraile

Las *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, es una recopilación editada por Miguel Manzano y Ángel Carril, a partir de los documentos musicales recogidos en las misiones recopiladoras del *Instituto Español de Musicología* (entre 1944 y 1950), realizadas por Aníbal Sánchez Fraile y García Matos en esta provincia.

Posee un excelente estudio introductorio de los citados autores, que aparte de proporcionar datos importantes sobre las fuentes, al presentar un estudio analítico en varios terrenos, como los datos reflejados en materia tonal, también permite la comparación de los trabajos de estos dos reputados folcloristas sobre esta provincia realizados en fechas próximas. Hay que tener en cuenta la especificidad de ambos repertorios, pues aparte de tonadas de todos los géneros, abundan los toques instrumentales, escasos en muchas recopilaciones. También es de interés la inclusión en las transcripciones del registro de entonaciones atemperadas, en el caso concreto del repertorio de Sánchez Fraile²⁹.

La obra presenta 497 documentos, que sumando las diferentes variantes (indicadas con letras correlativas tras el mismo número), suponen cerca de medio centenar más, y las diferentes piezas dentro de un mismo número, otro tanto (sobre todo en las danzas, a modo de suite, con números romanos), de los cuales 372 corresponden al fondo de Sánchez Fraile y el resto a García Matos (128 números en la obra, correspondientes a 198 fichas originales o documentos musicales). Son instrumentales en el fondo de Sánchez Fraile 52 números (con más de una docena de versiones instrumentales que preceden a algunas tonadas), y 97 en el caso de García Matos (también con versiones cantadas), siendo tan sólo 30 las tonadas propiamente vocales.

²⁹ Aníbal Sánchez Fraile en su *Nuevo Cancionero Salmantino* ya utiliza signos para entonaciones ambiguas, pudiendo considerarse pionero en el registro de tales entonaciones.

Según se indica en la introducción los motivos y objetos de trabajo fueron distintos para ambos investigadores. El fondo de Sánchez Fraile parece haber sido recopilado con anterioridad al inicio de las misiones del I. E. M³⁰, y correspondería a una parte no publicada de los documentos recopilados para su *Nuevo cancionero salmantino*. No se ha podido saber con exactitud las fechas de recopilación de este fondo (anterior a 1941) y tampoco poseen los documentos otros datos importantes, como en no pocos casos los informantes y los textos completos de las versiones, siendo la única constante los lugares de recogida.³¹ El fondo de García Matos es muy distinto y corresponde a las misiones propiamente dichas realizadas en 1950, figurando las fichas con el formato establecido por el I. E. M. con todos los datos (fechas, lugares e informantes). Además, la recopilación realizada por Matos en Salamanca, corresponde a una parte de los planes de recogida de este autor, que incluyen trabajos en Huelva, Badajoz, Cáceres, Salamanca, Zamora y León, es decir, la franja occidental de la Península, en la búsqueda del mayor número de toques instrumentales de flauta de tres orificios³², y por eso la mayor parte de su fondo salmantino es de dicho instrumento, aunque también es considerable el de dulzaina.

En estas *Páginas inéditas* hay una división de géneros que presenta una combinación del sistema empleado por el I. E. M, dividiendo el repertorio en dos bloques, instrumental y vocal, y respetando el sistema de ciclos, pero éste último no es aplicado estrictamente a la rueda del año, sino siguiendo un criterio más amplio y plural, de tal manera que las divisiones y subdivisiones de los grupos establecidos se hacen teniendo en cuenta el material disponible en cada caso.

En la parte correspondiente a Aníbal Sánchez Fraile, con mayor número de documentos de música vocal, se hallan los siguientes grupos y cantidades (según el plan de la obra): **Ciclo vital:** *canciones de cuna* (1 documento), *canciones infantiles* (75 documentos), *canciones de mocedad y juventud* (28 documentos, de los que son 1 de quintos, 9 de ronda y 18 de otros cantos líricos), *cantos de boda* (11 documentos) y *canciones de solaz y entretenimiento* (de las que 47 son *canciones variadas para cualquier ocasión*, 9 romances, y 41 *coplas locales*). **Ciclo anual:** *Cantos de trabajo* (13 documentos), de *usos y costumbres diversas* (8 documentos) y *cantos religiosos y litúrgicos* (con 32 documentos del *ciclo de Navidad*, 30 del *ciclo de Pascua*, 22 *cantos de Piedad Devoción para cualquier tiempo* y 14 *cantos litúrgicos en latín*). **Canciones de baile y danza:** *Charradas* (23 documentos) y *jotas y fandangos* (29 documentos). **Música instrumental:** *toques de baile* (6 documentos), *toques de danza* (8 documentos) y *toques de ambientación y acompañamiento instrumental* (18 documentos). En la parte correspondiente a García Matos hay una división en dos bloques, en canciones y toques instrumentales, con las siguientes cantidades: **Canciones:** *de quintos* (2 documentos), *de ronda* (6 documentos), *otros cantos líricos* (3 documentos), *cantos de boda* (6 documentos), *coplas locales* (5 documentos), *cantos de trabajo* (2 documentos), *cantos de aguinaldo* (1 documento) y *cánticos religiosos* (4 documentos). **Toques instrumentales:** *de baile* (16 *charradas*, 6 *baile picao*, 11 *baile asentao*, 5 *baile campeño*, 6 *fandangos*, y 10 *jotas*) y *danzas y bailes de ritos, ceremonias y*

³⁰ Son dos, los principales motivos que aducen Miguel Manzano y Ángel Carril para llegar a esta conclusión: el corto espacio de tiempo (menos de un año) entre el inicio de las misiones y las fechas de entrega de más de 400 documentos transcritos, y el formato diferente al modelo de fichas de campo que el Instituto repartió a sus colaboradores, que sí presentan las de García Matos.

³¹ Todos los intentos de localizar y rescatar los textos completos en el archivo han sido, hasta el momento, inútiles según indica Manzano. GARCÍA MATOS, Manuel; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: Op. cit., pág. 25.

³² Miguel Manzano dice: “Su intención debió de ser realizar un estudio a fondo del instrumento y su repertorio, ampliando el que ya había dejado hecho en su primera obra de recopilación.” Ibidem, pág. 35.

celebraciones (con sus correspondientes números 5 *danzas de palos*, 7 *el cordón*, las *cintas y el ramo* y 1 *la rosca*) y *toques de ambientación y acompañamientos de actos, celebraciones y fiestas* (36 documentos).

Entrando en el contenido musical de estos documentos en su conjunto, cabe reflejar una alta presencia de entonaciones diversas a los modos mayor y menor de la música de autor, cifra que se aproxima a la mitad del total (más de 200 documentos), de los cuales la mitad corresponderían a la entonación del *modo de mi*, con 116 documentos. Aunque, estas cifras son aproximadas, dada la dificultad que produce la gran cantidad de ejemplos en este repertorio de mixturas tonales combinadas de diversa forma. Esto es también constatado por Miguel Manzano, que indica lo siguiente:

Por lo que se refiere a estas *Páginas inéditas*, el modo de MI aparece alrededor de 120 veces en el repertorio cantado, lo que supone una presencia muy relevante en el total de las 380 tonadas vocales que integran la recopilación. Pero si a esta cifra añadimos la de las tonadas en que dicho sistema melódico aparece en un estado de ambigüedad, manifestando esa tendencia evolutiva hacia un sistema de sonoridad menor o mayor sobre la misma nota básica del sistema, que ya fue detectada, documentada y calificada por García Matos en su primera recopilación nordcacereña, podríamos añadir a la cifra alrededor de otro centenar de tonadas.³³

Estamos ante una de las recopilaciones en las que la *alternancia modulante* es más abundante, con gran presencia de grados inestables en muchos documentos. Prueba de ello es que el *modo de mi* diatónico se presenta en una veintena de casos, mientras que el cromatizado se aproxima al centenar. Sin embargo hay diferencias sustanciales entre los repertorios de Matos y Fraile. En la parte correspondiente a Fraile, con el mayor número de ejemplos cantados, se halla la mayor cantidad de ejemplos del *modo de mi*, que se aproxima al centenar de casos (90 documentos), de los cuales únicamente unos pocos son diatónicos (núms. 84, 107, 164, 169, 304, 334 y 355), y el resto son los más altamente cromatizados, cuya evidencia es la mayor presencia de ejemplos con dos o más grados inestables, que corresponde a la combinación del II y III grado elevado con más de 30 casos, mientras que la más frecuente alteración del III grado aquí aparece en 15 ejemplos, algo menor que la combinación simultánea de los grados II, III y VI, que se da en cerca de 20 ejemplos. Otras se dan en menor proporción y en este orden: el II (en 7 ejemplos), el III y VI (en 4 ejemplos), el II y VI (en 3 ejemplos) y el VI (en 2 ejemplos). En la parte correspondiente a Matos hay una menor presencia de *modo de mi* (26 ejemplos), y una ligera mayor presencia de los modelos diatónicos (15 documentos) que cromáticos (12 documentos), con una menor combinación de varias alteraciones simultáneas, siendo la presencia única del II o III grado la más abundante, mientras que combinaciones, como el II y III o III y VI sólo parecen en una ocasión respectivamente. Sólo una treintena de documentos de la parte de Matos son temas cantados y es donde se concentra la mayor parte de ejemplos y de casos cromatizados (son diatónicos sólo los números 384, 386a 386c y 388), mientras que hay una menor proporción del *modo de mi* en las tonadas instrumentales, donde predomina el diatonismo, pero en los ejemplos de flauta, pues en los ejemplos de dulzaina no se da, predominando el modo mayor tonal. En el repertorio de dulzaina de Sánchez Fraile hay algunos ejemplos del *modo de mi* cromatizado, pero se trata de ejemplos de versiones instrumentales de tonadas cantadas (119b) y presentan las mismas alteraciones y cromatismos que éstas;

³³ GARCÍA MATOS, Manuel; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: Op. cit., pág. 51.

hay además un par ejemplos de tonadas de flauta (345, 358) que presentan alteraciones en los grados II, III y VI, con entonaciones atemperadas en los dos primeros³⁴

En los ámbitos máximos de este repertorio del *modo de mi* se constata una menor presencia de documentos de registro compacto que en otras recopilaciones, de tal manera que en la parte correspondiente a Sánchez Fraile, la mayor parte presentan un ámbito de séptima (29 documentos) al que le sigue muy de cerca el de sexta (22), teniendo, el de quinta y el de octava, cifras similares (14 y 17 respectivamente), mientras que ámbitos superiores a la octava se dan en sólo unos pocos ejemplos. Se puede decir, en orden a la media situada en la sexta, que hay una mayor tendencia hacia registros amplios (55 documentos) que reducidos (34 documentos). En el repertorio de Matos también hay una mayor incidencia en los ámbitos de séptima y superiores, pues hay una mayor proporción de casos de octava en adelante, en su mayoría los ejemplos de *gaita*, que generalmente presentan un ámbito amplio a partir de la séptima (419 de octava; 425, 426 y 432 de novena; 415, 421, 457II y 471a de décima). En total, hay 9 casos que no superan la sexta, contra 17 que sí lo hacen.

Destaca el predominio del IV grado como nota de peso, tanto en el repertorio de Fraile como en el de Matos. Este grado suele presentarse más como apoyo inicial, muchas veces de salto (I-IV), y en los procesos cadenciales, siendo más variable en el curso de las tonadas, donde puede o no presentarse un eje claro en ese grado o en combinación con otros. Después se hallan el V y el III grado respectivamente y en mucha menor proporción, además ambos están a veces combinados con el IV, sobre todo en las partes centrales de las tonadas. Hay gran diversidad de modelos donde se pueden encontrar estos grados de peso, sobre todo el IV, el más abundante. El III grado suele presentarse con frecuencia en tonadas arcaizantes, como son algunos cantos de boda (103, 107, 384 y 386), y algunos del repertorio religioso relacionados con la salmodia gregoriana, en el caso del *Miserere* que aparece muy difundido en numerosas variantes.³⁵ El siguiente ejemplo presenta el peso estructural en el III grado y alternancia con el IV, pero, en vez de presentar el modelo diatónico, posee las cromatizaciones que tan frecuentes en este repertorio en general:

300a. MISERERE
(Nº 26 en ordenación original)

³⁴ Es útil recordar aquí que en la afinación de dicho instrumento el II grado y sus armónicos (el VI) están sujetos a entonaciones ambiguas en la mayoría de casos, y que tales oscilaciones no son registradas por García Matos.

³⁵ Miguel Manzano indica que procede de la salmodia del IV modo con que se cantaba el *Miserere* en la celebración de la Semana Santa. GARCÍA MATOS, Manuel; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: Op. cit., pág. 57

En las cadencias intermedias hay un predominio claro del I grado, lo que pone de manifiesto la preferencia por el modelo cerrado, cuyo perfil sería en forma de arco (o el esquema del *grupo 1* del cancionero asturiano de Torner). Le siguen en frecuencia el IV grado, en la ya citada simetría con el modo menor; y el III, que en muchas ocasiones aparece alterado, produciendo una especial relación de tensión con respecto las cadencias cerradas a la fundamental. En el repertorio de Matos, predominantemente instrumental, no aparece el III grado como reposo intermedio y se presenta sólo en los más frecuentes I y IV grados respectivamente.

Sobre las fórmulas de las cadencias finales, Miguel Manzano indica lo siguiente:

También es extraña a la tradición salmantina la sucesión melódica generalmente denominada *cadencia andaluza*, a pesar de la reiterada presencia del modo de MI cromatizado. En efecto, las caídas hacia el sonido final de este sistema melódico se producen en la tradición de estas tierras, no con la regularidad LA-SOL-FA-MI condicionada por una armonía implícita de acordes de guitarra, como ocurre en la música andaluza, sino con una libertad de movimientos y una ondulada lentitud que escapa a cualquier uniformismo.³⁶

Tanto en la recopilación de Fraile como en la de Matos no hay un predominio de la citada fórmula cadencial basada de forma literal en el tetracordo *frigio* descendente, aun y todo, se encuentra en Fraile en cerca de una veintena de documentos y en Matos en una decena, mientras que otras fórmulas aparecen en igual o mayor proporción. Por ejemplo, el modelo del tetracordo descendente con bordaduras aparece en una proporción algo mayor que el modelo “literal” en ambas recopilaciones, destacando el que presenta el cromatismo abigarrado del II grado ante la fundamental (III-II#-III-II-I), que da un sabor muy característico a las cadencias finales. También, la combinación de éste con el III alterado. En el siguiente fragmento inicial (cuya cadencia es idéntica a la final) se observa esta cadencia altamente cromatizada, abundante en este repertorio:

116. CÓMO RETUMBA EL PANDERO
(Nº 127 en ordenación original)



Otras fórmulas muy presentes, también derivadas del tetracordo descendente, son aquellas que eluden algún grado en el movimiento final (sobre todo el II, pero también el III), en al menos 20 documentos. También hay bordaduras inferiores a la fundamental del VII y del VI grado, siendo el VI elevado en muchas y en combinación con las fórmulas anteriores. También una fórmula frecuente que se realiza partiendo del III grado y no del IV como nota de apoyo ante el descenso a la fundamental, que se combina con fórmulas anteriormente descritas, incluidos los cromatismos.

³⁶ GARCÍA MATOS, Manuel; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: Op. cit., pág. 58. Sobre la fórmula de la *cadencia andaluza*, se ha de matizar que la supeditación a la armonía de acordes descendentes no está ni mucho menos presente en toda cadencia tetracordal descendente, sino más bien al contrario, pues la mayoría de tonadas de ésta y otras recopilaciones que presentan esta fórmula son puramente vocales y es mucho menos frecuente ver dicha armonía implícita, que se manifiesta sobre todo con fórmulas progresivas descendentes cuya base son cada una de las notas del tetracordo y que impone el ritmo armónico de la sucesión de acordes, no posibles en numerosas cadencias completas dentro de un pulso rítmico.

En las *Páginas inéditas* se indica que las estructuras simples son predominantes, formadas por cuartetos octosilábicos o de seguidilla que se aplican a una misma fórmula melódica, tras las que se hallan las fórmulas compuestas, formadas por estrofa y estribillo, destacando en este repertorio el claro contraste del estribillo en relación con las estrofas. Las tonadas del *modo de mi* no presentan diferencias específicas con respecto al común del repertorio. La forma más presente es el modelo *abcd*, que aparece en una docena de ejemplos en Fraile, pero con añadidos en diversas combinaciones en cerca de una veintena más (*abcdef*, *abcdcd*), por delante de la fórmula *abab* simple o con añadidos como *ababcd*, seguida de otras como *abac* o *abcb* y *abc*. En Matos, dada la escasa presencia de ejemplos cantados, se observan estos modelos anteriores en cantidades repartidas en unos pocos ejemplos

En la introducción se encuentra la siguiente descripción de los comportamientos melódicos:

Respecto al *movimiento melódico*, prevalece el ondulado sobre cualquier otro, ya que lo más frecuente en los sistemas modales es que el sonido básico esté situado hacia la mitad de los dos sonidos extremos del ámbito melódico. Los movimientos descendentes de sentido fijo son muy excepcionales, pero cuando aparecen, como en las tonadas núms. 123, 182, 184 y 321, revelan siempre la pertenencia a una veta de cultura musical que tiene muy poco que ver con la música de autor.³⁷

En lo que respecta al *modo de mi* se debe matizar que el perfil ondulado, que predomina en el repertorio en bloque, se manifiesta muchas veces en arcos sucesivos de inicio y final en la fundamental (con curva variablemente ondulada) y de ahí que la cadencia intermedia predominante sea también en la fundamental. El modelo del *grupo 6* de Torner es también en arco, pero con el salto inicial I-IV grados. Este *arquetipo*, en la parte correspondiente a Sánchez Fraile, aunque presente, no es tan abundante como en otras recopilaciones, pese a lo cual se presenta en menos de una decena de documentos (núms. 13, 77, 88, 118, 120, 121, 163, 175, 181), y en otros tantos con modificaciones, como el inicio directamente en el IV grado (núms. 89, 115, 206), sin la bordadura con el III grado elevado (núms. 177, 355), en el curso melódico (núm. 1) o con otros cromatismos, como los observados atrás en las fórmulas cadenciales (núms. 117a y b). El modelo descendente mencionado por Manzano, que presenta los ejes en la fundamental y octava, normalmente partiendo desde ésta última, aparece con cierta frecuencia, en al menos una decena de documentos, unas veces sin eje central, o bien con eje central en el IV grado (núms. 122, 123, 184, 207, 224, 321), y en el V grado, menos abundante (núms. 183, 246). También hay otros ejemplos descendentes, pero desde otros grados, como el VII (núm. 182) o desde el VI (núms. 79, 84, 164, 311). También hay una presencia significativa de tonadas que poseen un peso específico en el V grado en vez de en el IV. Muchas de estas tonadas llevan arranques donde el III grado elevado, pero también natural, está muy presente, movimientos del tipo I-III#-IV-V, o directamente en acorde: I-III#-V (núm. 215) y también directamente desde el V grado (núms. 81, 223) o desde el III elevado, lo más frecuente aquí (núms. 78, 124, 125, 172a, 172b, 204, 217, 345) y natural (núm. 114). La combinación del peso del V grado con el IV, en mayor o menor grado es también habitual en estos ejemplos. Es frecuente que los casos de arranque mayor por elevación conjunta del II y III grado presenten un eje de peso en el V grado (núms. 119a, 119b, 319, 336, 338a, 338b), aunque el IV también aparece como nota de peso, incluso con su bordadura con el III grado elevado, a veces relacionado con el arquetipo (núms. 75, 313). Se puede pensar que las tonadas con peso en el V grado, como pueden evidenciar los casos de arranques en acorde mayor de *mi*,

³⁷ GARCÍA MATOS, Manuel; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: Op. cit., pág. 58.

podrían influenciadas por los acompañamientos de instrumentos armónicos y más concretamente de la guitarra. Algunos de estos ejemplos así parecen indicarlo por su naturaleza, como la tonada 217, *Ya está el torito en la plaza*, variante de los fandangos toreros vistos en la Alta Extremadura y Ávila y las canciones de baile 338a y 338b, *Toma las aceitunas*.

Por último, otro comportamiento melódico que se presenta en la recopilación de Fraile, con ciertas similitudes entre varios ejemplos, es aquel que pueden resumirse en lo siguiente: un ámbito estrecho, elevada cromatización y un perfil ondulado con tendencia a arcos sucesivos, apareciendo en algunos *cantos de mocedad y juventud* (núms. 78^a, 78b, 78c), en cantos de trabajo (núms. 201c, 201b, 207) y religiosos (núm. 259, y el *Miserere* 300a y 300b)

En el repertorio de Matos hay algunos de los tipos melódicos anteriormente descritos, repartidos en los pocos ejemplos vocales que posee, algunos relacionados con el *arquetipo*, con peso en el IV grado y la bordadura con el III elevado (núms. 382, 383, 389), el tipo descendente desde la octava (núm. 375), o de tipo ondulado de ámbito tendente a la estrechez, cromatizados con peso en el V grado (núms. 376, 381), en el IV (núm. 375), sin eje fijo, o diatónico, como algunos cantos de boda (núms. 384, 386a, 386b, 388). Los documentos instrumentales de flauta no presentan los tipos melódicos más comunes en el repertorio vocal, salvo excepciones, como en Sánchez Fraile la tonada 345, que se trata de un caso con inicio en el III grado elevado más similar a las tonadas cantadas, o la tonada 483 de Matos, con arranque cercano al *arquetipo*; los demás poseen comportamientos similares, que se pueden resumir en ámbitos tendentes a la gran amplitud y diatonismo, cuyos perfiles melódicos presentan: el modelo descendente desde la octava (núm. 419), más amplio (núm. 415), descendente ondulado (núms. 425, 457II), simplemente ondulado (núms. 421, 457, 471a, 493a) y quebrado (núm. 462). Predomina en general el peso en el IV grado. Las versiones instrumentales de flauta de tonadas vocales suelen ser diferentes de las vocales, (como se puede observar en la tonada *Eso de pelar la pava*, núms. 493b y 489b, en *modo de mi*), siendo la instrumental de movimiento más amplio y muy adornado, pero sin cromatismos, hasta el punto de independizarse del dibujo melódico vocal.

Hay abundante presencia de sonidos atemperados en la recopilación de Sánchez Fraile, especialmente en las tonadas del *modo de mi* u otras relacionadas con dicha tonalidad. En cerca de 40 ejemplos del total de 90, es decir, aproximándose a la mitad, aparecen entonaciones ambiguas. Presentan especial incidencia en el II y el III grado, sobre todo este último, y mucha menor en el VI grado. El VII grado ambiguo, normalmente relacionado con una tendencia a la sensibilización, no posee ejemplos y sólo un caso temperado (núm. 246a). Del II, III y VI grados atemperados se hallan diferentes comportamientos y cantidades. El III grado es el más abundante, en una veintena de casos, seguido del II, en la mitad, y por último el VI, en tres tonadas (núms. 92, 118, 168a). Las combinaciones son también escasas, y sólo aparece el II y III grado, ambos atemperados, en 4 tonadas (núms. 76, 311, 321, 345), y el II, III y VI en dos (núms. 137, 179). El comportamiento del III grado ambiguo es mayoritariamente como bordadura sobre el IV grado (en dos tercios de los ejemplos). Este carácter de bordadura se evidencia en que también suele aparecer en la misma tonada la bordadura, pero con el III grado elevado temperado:

87. SI PASAS POR EL PUENTE
(Nº 395 en ordenación original)

Despedida *La dióla Juan Francisco Caro-bia*

Andante

si pa-sas por el puen-te, yo por el
a-gua si pa-llo-ean-do me des-
pa-do de mi mo-re-na a-dios, a-dios

En algunos casos se produce una cadencia intermedia en el III grado ambiguo, similar a la que lleva con entonación temperada. En menor cantidad hay un III grado con movimiento estructural en la entonación, antecediendo o precediendo al II grado elevado en movimiento desde o hacia la fundamental. Parece apuntar hacia una tendencia a la entonación mayor, dado que se encuentra también el movimiento del II y III grado, ambos elevados temperadamente, en varios de los ejemplos:

125. ÉCHALE PAJA AL CANDIL
(Nº 236 en ordenación original)

Burlesca
A una parte. Allegretto; 3/8 = 2/8.

É-cha-le pa-ja al can-dil a-cei-tea los
buis, ya los ga-tos ce-bo-
vá-ya-se lo ga-na-lla que la co-men bien
do por lo per-di-do e-a; e-a, e-a e, me la-ba-do-ri-to
que me vie-ne a vez. É-ra de mi gus-to
ca-sar-me con él; él me quie-re mu-cho y
yo le quie-ro a él

El II grado ambiguo se presenta también en bordaduras sobre el III grado natural, o bien en el giro cadencial: III-II#-III-II (atemperado)-I, similar al visto al hablar de las cadencias, pero con el II grado final ambiguo. Pero, predomina en el II grado atemperado el movimiento estructural, que además tiende a aparecer en los procesos cadenciales a la fundamental y no en el curso, a veces junto con cadencias con el II elevado temperadamente tendente al modo menor, o en combinación con el II grado

natural. La sonoridad de estas cadencias ambiguas se podría decir que es como especie de *modo de mi* “neutro”, a todas luces muy similar a las que se producen con la flauta de tres orificios.

338b. TOMA LAS ACEITUNITAS
(Nº 107 en ordenación original)

Canción-baile, 6)

La primera anterior, en 6, también la dicen en 5, así:

Andante-allegretto

To - ma las a - cei - tu - ni - tas, to -

ma las que ~~que~~ las que no

val - de - tu me lle - vas el di - me - ro

en todo ~~discrepante~~ en 6 ~~traste~~ el final

Con respecto al VI grado atemperado hay que indicar que se encuentra tanto en movimiento estructural ascendente hacia el VII grado, descendente hacia el V, o en forma similar pero transportada al giro cadencial con el II grado, elevado en la subida y natural en la bajada, e incluso en ambas alturas (núm. 179).

La combinación del II y III grado y de éstos con el VI grado en la misma tonada tiende a coincidir en esos pocos casos con una fuerte indeterminación tonal y suele haber caídas al modo menor, al modo mayor, al *modo de mi* y ambiguas, pero hay cierta tendencia al modo mayor cuando aparece la combinación del II y III en giros, mientras que en otras ocasiones ambas alteraciones actúan por separado. Las alteraciones ambiguas en estos ejemplos van siempre acompañadas por alteraciones temperadas.

La presencia de alteraciones atemperadas en muchos ejemplos del *modo de mi* va asociada a los procesos de *alternancia modulante*, aparte de aquellos con alteraciones temperadas. Miguel Manzano se refiere a este fenómeno en el epígrafe *Sistemas melódicos ambiguos*³⁸, donde de manera resumida explica sus teorías (expuestas en la primera parte de este trabajo), pero también apunta que, aparte de los procesos de tonalización, hay casos en que “la ambigüedad es el resultado de una especie de juego intencionado que cambia continuamente la intervállica de un inciso haciéndolo oscilar alternativamente entre dos sistemas.” También se refiere a las entonaciones ambiguas como un recurso empleado “con voluntad de engendrar un colorido sonoro neutro”. Y finalmente se refiere a esta ambigüedad tonal como “un recurso estético propio de la música popular tradicional y desconocido en la música de autor”

Al menos cerca de una treintena de los documentos del *modo de mi* poseen variabilidad en la entonación, fundamentalmente en procesos cadenciales, pero la cifra se dispara si se contabiliza todo el que presente oscilaciones tonales, como sucede entre el modo mayor y el modo menor.

La segunda aumentada, indica Miguel Manzano, “es extraña a la tradición musical salmantina”, y en efecto, únicamente se observa en dos tonadas, pero en ninguna de

³⁸ GARCÍA MATOS, Manuel; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: Op. cit., pág. 53.

ellas de forma temperada, toda vez que se sustenta sobre un III grado no temperado en ambas: En una tonada de trabajo (núm. 201b), que posee dicho intervalo en un más inusual movimiento de arranque ascendente; frente a un segundo ejemplo (núm. 137), que lleva el más frecuente movimiento descendente hacia la fundamental.

201b. EL ARADO CANTARÉ I
(Nº 145 en ordenación original)

En cuanto a la distribución por géneros del *modo de mi*, se da un reparto por todo tipo de especies, como ya indica Miguel Manzano³⁹. Se puede distinguir entre los géneros que presentan más ejemplos, por recoger mayor número de documentos y aquellos que pese a tener pocos documentos, poseen una presencia estable y abundante con relación a otras entonaciones. En géneros de poca abundancia en la mayoría de recopilaciones se observa una incidencia notable y en la recopilación de Sánchez Fraile: en los cantos de boda de 11 documentos 3 presentan el *modo de mi*, en los cantos de trabajo en 7 de un total de 13, en los romances en 4 de un total de 9, en los cantos de mocedad y juventud (quintos, ronda) en 8 de un total de 28, y en las de cuna la única recogida es un *modo de mi*; aunque en las canciones de *solaz y entretenimiento*, de un total de 47 hay 15, o entre las *coplas locales*, con 18 de un total de 41. Es escaso en los cantos infantiles, con un ejemplo de un total de 75 documentos, en determinados cantos religiosos, aparte de los villancicos (del ciclo de Pascua 1 documento de 30), en los toques instrumentales y algunos bailes. En la recopilación de Matos hay unos pocos ejemplos del *modo de mi* repartidos por el medio centenar de documentos cantados (1 de quintos, 2 de ronda, 3 en otros cantos líricos, 3 en cantos de bodas, 2 en coplas

³⁹ Aunque en una nota dice lo siguiente: “Se exceptúa de esta presencia del sistema de MI cromatizado las secciones de **canciones infantiles y villancicos**, en las que la presencia de los sistemas tonales es casi exclusiva.” Op. cit., nota núm. 28, pág. 51. Sin embargo, en esta y otras recopilaciones, hay algún ejemplo de canción infantil en el *modo de mi* cromatizado, que suele ser narrativas y en el estilo de los romances de los adultos, como el número 13, *Atropellado por un tren*; y de villancicos, con los habituales cromatismos, sobre todo del III grado, como los números 224 y 234.

locales y 1 canción religiosa) y otros pocos entre los toques instrumentales de *gaita*: 5 toques de baile de un total de 33 documentos, 2 números de las 5 suites de paloteos (de los más de 7 que incluye cada una), y 5 de 36 documentos de toques de ambientación. De entre los bailes, de los 6 fandangos, sólo el número 336 presenta el *modo mi* y, de las 10 jotas, la número 339, *jota charra*, presenta la misma tonalidad.

Este cancionero posee una gran proporción de entonaciones modales, destacando, dentro de éstas, una especial incidencia de ejemplos con variabilidad en los sistemas de entonación en combinaciones diversas, especialmente dentro del *modo de mi*, en el que hay una gran incidencia de cromatismos, que hemos descrito como “abigarrados” por su alta variabilidad en fragmentos reducidos del discurso melódico, incluso frecuentemente en las propias cadencias.

El Romancero tradicional soriano de Luis Díaz Viana

Es oportuno estudiar el repertorio del cancionero de Schindler, pues se encuentran una gran cantidad documentos corresponden a la provincia de Soria, con 359 tonadas, muestra suficientemente representativa para un primer acercamiento al estado de la tradición oral en la época de la recopilación.

Entre las tonadas recogidas se observan ejemplos de todos los géneros, incluidos algunos de música instrumental. Teniendo en cuenta que en más de un centenar no viene indicado el género⁴⁰ y algunos ejemplos están equivocados, como advierte Manzano en el prólogo. La variedad y la presencia destacada de algunas especies tradicionales ya de por sí es un indicativo del estado de la tradición. De los diferentes géneros establecidos por Schindler, se hallan las siguientes cantidades: 32 villancicos, 5 rogativas, 50 canciones infantiles, 41 romances, 11 cantos de boda, 31 canciones de danza, 23 tonadas religiosas, 23 jotas, 2 seguidillas, 17 de bailes diversos, 14 cantos de ronda, 5 de cuna, 2 mayos, 2 cantos de trabajo y 1 pasacalle. La escasa presencia de algunos géneros especialmente ligados a los modos de vida tradicionales como los cantos de boda, canciones de ronda y de trabajo, puede ya ser indicio de una vitalidad en retroceso, teniendo en cuenta la posible *polifuncionalidad*. El estudio de las características tonales de estos ejemplos corrobora esta situación, teniendo en cuenta las fechas de recopilación en relación con otros trabajos. El predominio de la tonalidad moderna es muy claro, siendo aproximadamente cerca de medio centenar las tonadas que poseen escalas modales, incluyendo el *modo de mi* en menos de una decena: núms. 563, 564, 722, 745, 801, 844, 851, 853, que supone menos del 15% del total, cifra escasa, sobre todo en lo que se refiere a las cantidades del *modo de mi* y su relación con el resto de entonaciones modales. Se puede constatar además una influencia clara del estilo tonal de la jota en numerosos cantos, aparte de los propios de dicho baile; cantidad que supone cerca de medio centenar de los documentos recogidos, con la alternancia de las funciones de tónica y dominante y numerosos casos alternando finales en la séptima para los acordes de dominante y el III grado para la tónica, tópicos del estilo. También está muy presente, no sólo por la gran cantidad de ejemplos, el estilo de soniquetes infantiles pero de clara adscripción tonal, con su refuerzo e insistencia en los movimientos melódicos funcionales, mientras que el estilo infantil que puede

⁴⁰ En numerosos casos es muy difícil adivinar el género, más teniendo en cuenta el fenómeno de la polifuncionalidad: por ejemplo algunas de las jotas son “de segadores” y por tanto, son en realidad cantos de trabajo, o mejor dicho, relacionados con el trabajo. Con todo, en algunos muy claros hemos podido identificarlo.

considerarse modal, como los de sistemas tetracordales (especialmente el de *mi*) presenta muy pocos ejemplos.

En el *modo de mi* destaca a grandes rasgos la abundancia del perfil del *arquetipo*, pues se presenta en 6 de los 9 casos, en 3 de forma literal. Todos los ejemplos llevan cromatismos excepto 2: una tonada de boda de ámbito estrecho con ámbito estructural en el tetracordo y sonoridad arcaizante; y una rogativa, que presenta el modelo del *arquetipo* diatónico, también de estética arcaizante, cercana al canto llano. Es la siguiente:

851. ¡Oh Reina del Cielo! (Rogativa) Torreblacos

¡ Oh Rei - na del Cie - lo! ¡ Oh Ma - dre Di - vi - na! ¡ O -
ye nues - tras vo - ces, ele - men - te y be - nig - na!

Hay un único ejemplo en el que aparece la segunda aumentada, el número 563, el romance *La cristiana cautiva*, en el habitual movimiento descendente entre el III grado elevado y el II natural y únicamente en la cadencia final. Presenta el comportamiento melódico del *arquetipo* en el inicio, combinado con el perfil descendente desde la octava en el resto.

Aparte del ejemplo de bodas y esta rogativa, presentan el *modo de mi* una canción de cuna, una de ronda, una infantil y dos romances, circunstancia similar a otras antologías donde la presencia de entonaciones modales es reducida y el *modo de mi*, con unos pocos ejemplos, se presenta en romances y canciones de cuna, predominando el comportamiento melódico del modelo del *arquetipo*.

El *Romancero tradicional soriano* de Luis Díaz Viana presenta 60 romances distintos en 116 versiones recogidas a principios de la década de los 80. Se han seleccionado sobre 70 romances recogidos, con 130 versiones, “desechando las que por su estado excesivamente fragmentario o escaso interés aportaban muy poco a la colección”⁴¹. Como indica el autor:

(...) una encuesta debe reflejar fielmente el estado de la tradición oral en un determinado tiempo, prescindiendo de criterios estético-literarios que nos mueva a despreciar aquellos materiales que no cumplan unas –siempre discutibles– exigencias de antigüedad o belleza.⁴²

La cantidad de romances recogidos puede poner de manifiesto una relativa vitalidad de la tradición oral si se asocia a que: “el grado de conservación del tesoro romancístico constituye un dato muy orientativo en lo que afecta al tipo de cultura tradicional –y a su estado– dentro de un área concreta”⁴³. Pero este barómetro se ha de tomar con cautela, dada la especificidad del género con respecto a otros, pudiendo producir un reflejo excesivamente optimista de la tradición oral. Prueba de ello es que sólo el 70% de los ejemplos recogidos fueron cantados, mientras que el resto fueron simplemente recitados o proporcionados por escrito. También es de interés el hecho de que el 50% de los informantes superaba los 70 años de edad y el total de los mismos superaba los 50 años de edad, con lo que ello puede suponer en cuanto al relevo generacional y el estado de

⁴¹ DÍAZ VIANA, Luis: *Romancero tradicional soriano*, vol. II. Pág. V.

⁴² Ibidem, vol. I., pág. 1.

⁴³ Ibidem, pág. 15. Díaz Viana, además, indica que en sus trabajos de campo recogió más de 300 composiciones de toda clase en un año, entre los que se encontraban los 60 romances publicados

la tradición⁴⁴. El análisis de las melodías de estos romances pone de manifiesto un estado similar al que se refleja en Schindler. El predominio tonal es clarísimo, salvo unos pocos ejemplos que presentan indicios de escalas modales, entre los que sólo hay un ejemplo de *modo de mi*, que es el siguiente:

26. **CANTABAN LAS CODORNICES**
(PAJARA PINTA) (ó)

- Cantaban las codornices a la sombra del verde limón.*
2 *Con el pico picaban la hoja con la hoja picaban la flor.*
De la flor sale María, de María el Redentor,
4 *del Redentor sal'el cáliz del cáliz nuestro Señor.*
Ya salen las tres Marías y agarradas del cordón,
6 *la una toca la guitarra, la otra tocaba el tambor*
y la más pequeña toca, toca, toca el acordeón.

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

La primera repetición indicada en la transcripción es, exclusivamente, para cantar el texto que se indica debajo. La segunda repetición, sin embargo se hará tantas veces como sea necesario para acabar de cantar el texto del poema.

El predominio tonal de esta recopilación se constata por el comportamiento melódico de las tonadas, con los giros, saltos y apoyos propios en las notas básicas de la tonalidad moderna en forma de tópicos, lo que se observaba también en Schindler; además, destaca el predominio considerable del modo mayor con respecto al menor. Se puede afirmar por lo tanto, que con una diferencia de medio siglo entre las dos recopilaciones la situación es muy similar, si bien, con la reducción de la casuística modal, ya de por sí escasa. Es posible que con anterioridad a la recopilación de Schindler haya habido una fase de cambio rápido, de un repertorio arcaizante a una “tonalización” progresiva y, a partir de las primeras décadas del siglo XX la evolución más estática que evidencia la documentación consultada. Pero al ser el presente romancero, aparte de su especificidad, poco abundante, no permite obtener conclusiones contundentes de carácter global sobre esta provincia.

El Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid

El *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, obra con cinco volúmenes, editados entre 1978 y 1982, presenta en el IV y V el cancionero musical propiamente

⁴⁴ Otro dato muy interesante es que la totalidad de los informantes eran mujeres; aunque había hombres en algunas encuestas que, al parecer, conocían las tonadas, no proporcionaron ningún ejemplo

dicho. Solo hay recogidas algo más de doscientas canciones, de las que cerca de medio centenar no poseen música y sólo aparece recogido el texto, lo que puede poner de manifiesto un estado de franco retroceso en torno a esas fechas si se compara con la gran cantidad de documentos recopilados en otras provincias. Sin embargo, observando la materia tonal se puede apreciar todavía una proporción de entonaciones modales mayor de la que cabría esperar en tales circunstancias, cerca de una veintena, que suponen cerca de un 10% del total de tonadas con música. Pero no se sabe, a falta de indicaciones en la obra, hasta qué punto esto es representativo y se ha podido tender a incluir todo ejemplo de sonoridad arcaizante, frente a una criba de ejemplos tonales de supuesto escaso valor. También hay que tener en cuenta la especial atención que se hace al género romancístico. En contraste con ese 10%, la mayor parte de las tonadas son de corte tonal claro, muchas con giros melódicos y comportamientos tópicos. Dentro del cancionero, en el apartado *Estudio de las características musicales y de interpretación*⁴⁵, se incluyen numerosos datos de interés sobre los aspectos musicales del repertorio. Por ejemplo, los tipos de escalas observados, en siete tipos, de los que el modo mayor tonal supone más del 60 % del total y el modo menor tonal más de un 30%, situando para el resto de escalas unos pocos ejemplos en cada una. Estas escalas son las que corresponderían a los *modos de sol* y *la* de Manzano y a combinaciones de tetracordo mayor y menor, como la que presentaría el modo mayor con el VI grado rebajado o esto mismo pero con el tetracordo inferior menor. También, con unos pocos casos, aparece la escala del *modo de mi*. Hay otras cuestiones de interés en este epígrafe, como el estudio de los grados finales de las tonadas, divididas en canciones y romances: el 78% de las “canciones” lo hace en la fundamental, el 14% en la mediente, el 6% en la dominante y el 5% en la sexta, siendo para los romances, el 71%, 25%, 3% y 1% respectivamente; datos, a su vez comparados con los datos extraídos del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, en el que: el 63% acaban en la tónica, el 24% en la dominante y el 13% en la mediente. Los autores observan que la gran diferencia, sobre todo en la cantidad de finales en la dominante, se explica porque la mayoría de las canciones de Ledesma que acaban en el V grado son canciones recogidas en la sierra, donde es propio este final, mucho menos abundante en las zonas mesetarias como es Valladolid. Sin embargo, hay un error al considerar en términos absolutos los datos de Ledesma que, por otra parte, tomaba como final en la dominante lo que en realidad pertenece a un *modo de mi* en su gran mayoría⁴⁶. Destacan también algunos comentarios que ayudan a entender el presente repertorio, como el que hace referencia la especial abundancia de “melodías-tipo o esquemas musicales que se repiten con frecuencia en diferentes zonas”⁴⁷, o sobre el predominio del estilo silábico y la tonalidad definida, refiriéndose a un sistema de entonación único, sin mezclas, sin alta cromatización. En relación con el estilo es muy interesante reflejar el siguiente párrafo:

El estilo melismático fue más escaso que el silábico excepto en aquellos cantores que eran aficionados al flamenco, o en aquellos cantos que, de ritmo e interpretación muy libres, ofrecían al informante mayores posibilidades de recreación o lucimiento.⁴⁸

No queda reflejada la cantidad de informantes aficionados al flamenco, como tampoco aparece transcrita ninguna tonada de esas características, pero se recoge la existencia de esta influencia flamenca, que debido a sus características: ritmo libre,

⁴⁵ DÍAZ, Joaquín; DÍAZ VIANA, Luis; DELFÍN VAL, José: Op. cit., vol. IV, págs. 265-277.

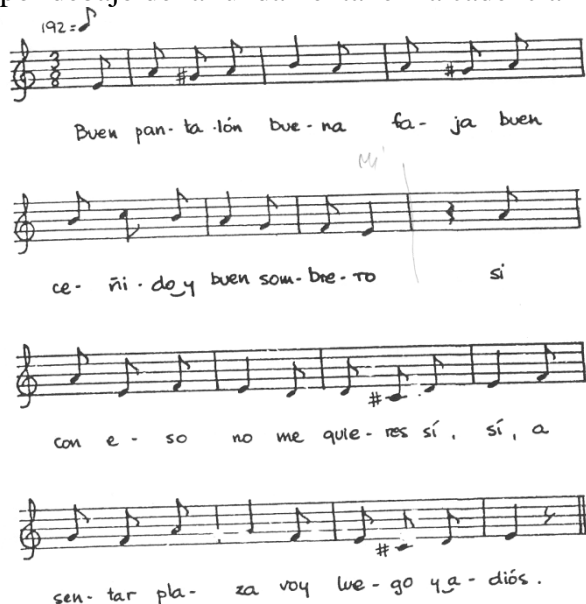
⁴⁶ No en vano, era la forma de análisis de esta escala, tonalmente, con inicio y final en la dominante, en los primeros acercamientos al estudio de la materia tonal de la música popular española

⁴⁷ DÍAZ, Joaquín; DÍAZ VIANA, Luis; DELFÍN VAL, José: Op. cit., vol. IV, pág. 270.

⁴⁸ Ibidem, pág. 277.

largos melismas, cromatismos e improvisación, es, con toda probabilidad, ejercida sobre todo en canciones de trabajo campesinas (siega, arada, trilla). Dados los comentarios similares existentes en varios cancioneros de esta influencia flamenca sobre los cantos de trabajo, pueden reflejar la presencia de un fenómeno de *realimentación*, si a su vez se considera el estilo de los cantos de trabajo en la génesis del estilo flamenco.

El *modo de mi* en esta recopilación es muy escaso. Sólo se observan tres ejemplos, donde aparece el modelo del *arquetipo*. Al indicarse la abundancia de *melodías-tipo* en el apartado de análisis del cancionero se incluyen tres ejemplos muy claros del *arquetipo* en el *modo de mi*, pero los tres presentan el giro final del VI grado elevado por debajo de la fundamental en la cadencia final. Este es uno de los ejemplos:



De estas melodías-tipo se apunta que podrían tener origen en la costumbre renacentista de aplicar una misma melodía a diferentes romances, costumbre mantenida hasta la actualidad. Es muy posible que, dada la especial y constante incidencia del perfil del *arquetipo* entre los romances tradicionales, su origen sea como "melodía comodín" que posteriormente ha pasado a otros géneros y con multitud de variantes que se han ido alejando de dicho modelo, pero también permanece muchas veces casi invariable, prueba de que se trate de una melodía única que se ha expandido por toda la geografía española.

El Cancionero del Norte de Palencia de Joaquín Díaz

El *Cancionero del Norte de Palencia* es una obra que posee características similares al *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid* y al *Romancero tradicional soriano*: recoge una escasa cantidad de documentos en comparación con otras recopilaciones, pues se centra en el romancero tradicional, y en una parte de documentos se recogen sólo los textos de canciones dictadas sin música. En este caso sólo se recogen 50 canciones de las que 4 no poseen música. Por tanto, con tan escasa cantidad de material no se puede extraer ningún tipo de conclusión de carácter general y sólo apuntar lo que esta breve muestra aporta.

Del total de 46 melodías hay una alta proporción de escalas modales, que corresponden al *modo de sol*, *modo de la* y *modo de mi*, pues aparecen en al menos 16 ejemplos del total, lo que supone más de un 34%, y también, se observan, en tres casos, entonaciones que alternan el modo mayor y menor por inestabilidad del III grado.


En términos generales hay una tendencia a los ámbitos estrechos, al diatonismo y un predominio del estilo silábico, características propias del romancero.

En este cancionero también se incluye un apartado de análisis: *Estudio sobre las características melódicas y su interpretación*⁴⁹, muy similar al del *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, donde también se recogen los porcentajes de los grados finales en las tonadas, siendo los principales la tónica con un 64%, la dominante con un 21% y la mediantes con un 9%. Con estos resultados se presenta la siguiente hipótesis, similar al trabajo de Valladolid:


De momento, y a la espera de nuevas recopilaciones y estudios realizados en otras zonas de Palencia, se podría aventurar la hipótesis de un mayor predominio de temas finalizados en la Dominante, en aquellos lugares donde un aislamiento natural o forzado (difícil acceso, alejamiento de centros urbanos, etc.) ha permitido conservar por tradición o preservar de contaminación esas muestras que ahora se recopilan.⁵⁰

Considerando que gran parte de las tonadas tenidas con final en la dominante pertenecen en realidad al *modo de mi*, por su presencia generalizada no se puede compartir esta distribución, especialmente concentrada en zonas de montaña, aunque efectivamente algunas comarcas más aisladas posean un rico caudal de melodías arcaizantes, pero en otras no es así.

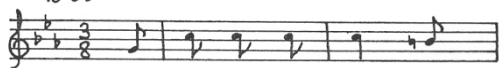
En dicho estudio también se indican las escalas del repertorio: el modo mayor, con un 52% de ejemplos; el modo menor, con un 12%; el modo menor sin sensible (*modo de la*), con un 19%; el modo mayor con el VII grado rebajado (*modo de sol*), con un 2%, la escala del *modo de mi*, con un 2%; la escala mayor con el VI y VII grados rebajados, también con un 2%; y en el resto “combinaciones de tetracordos de diferentes escalas”, con un 11%. Porcentajes que sólo resultan válidos para los modos mayor y menor, pues en cuanto al *modo de mi*, considerado como final en la dominante, se encuentran 8 ejemplos que, de un total de 46 tonadas con música, suponen un 17% (son las tonadas números 2, 17, 19, 23, 35, 39, 44 y 45). Dos de estos ejemplos son los romances tradicionales (de un total de 8 en la colección) *La doncella guerrera* y *Casada en lejanas tierras* y ambos presentan el modelo melódico del *arquetipo* (o grupo 6 de Torner), el primero en su versión diatónica y el segundo en la cromatizada. Este modelo predomina, pues se encuentra en 6 de los 8 ejemplos de *modo de mi*; pero, además, se halla en otros sistemas melódicos, como los números 5, 10, 16 y 20, con final en modo menor; hacia el modo mayor, como los números 24 y 31; o en otras muchas tonadas, en parte, fundamentalmente por el arranque I-IV, que es muy frecuente aquí (y en muchas melodías tradicionales), como también la bordadura sobre el IV grado. En los siguientes números se puede observar este inicio común del perfil del *arquetipo*:

5 

La Vir. gen se es- tá pei- nan- do

16 

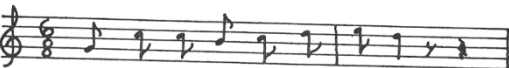
Al- ma que o- cio- sa te sien- tas

23 

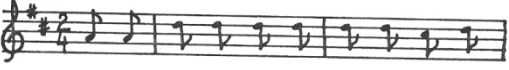
De a- mo- res me mue- ro

⁴⁹ DÍAZ, Joaquín: *Cancionero del norte de Palencia*, págs. 169-173.

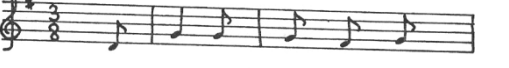
⁵⁰ Ibidem, pág. 169.

24 

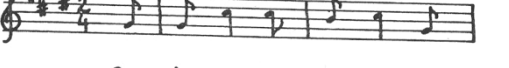
Les man-dan un te-le-gra-ma

31 

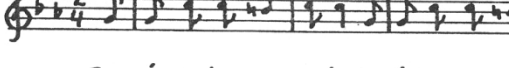
Di-vi-no An-to-nio pre-cio-so su-plí-

32 

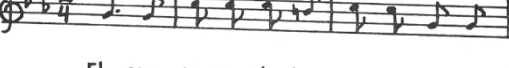
Vi-nien-do un dí-a de a-

35 

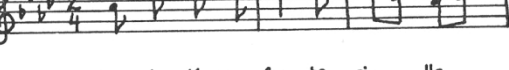
Re-cién ca-sa-di-ta y en

39 


Te ví por la ve-re-da te ví por el ca-

41 

El cam-pa-no de la va-ca de me-a-

44 

Al-gún dí-a fuen-te-ci-lla

45 

y a-llí te cor-ré un ra-mo y a-

Además, hay otros ejemplos similares en los que tras el arranque I-IV no se produce la bordadura sobre el III elevado y se asciende directamente hacia el VI grado, en los números 16, 29 y 46, o los números 17, 22 y 30, en los que tras el salto inicial se desciende al II grado. Obsérvese también, como en los números 35, 44 y 45, la bordadura es diatónica, comportamiento con diversa incidencia en las recopilaciones, hasta el punto de ser tan frecuente como la versión cromatizada, mientras que en otras muchas sólo aparece la versión cromatizada.

Presentan el *modo de mi* los números 24, 35, 39, 44 y 45, mientras que el resto lleva finales en el modo mayor o menor. No se puede afirmar si en origen el esquema melódico del *arquetipo* presentaba la tonalidad del *modo de mi*, desde la que se derivó hacia otros sistemas melódicos (no necesariamente por contaminación de la tonalidad moderna); pero en muchas tonadas presenta dicha entonación, más que otras, con lo que es una hipótesis a tener en cuenta.

En los géneros en que aparece el *modo de mi* predominan los cantos narrativos (los números 5, 23, 24, 32 y 35) sobre otros (los números 44 y 45 son dos bailes a lo ligero), como en otros cancioneros.

Un dato a tener en cuenta es que en el *Romancero sefardí de Marruecos*⁵¹, se halla también el perfil *arquetipo*⁵² en el *modo de mi* (en los números 15, 80b, 80c, 80d y 82),

⁵¹ WEICH-SHAHAK, Susana: Op. cit.

⁵² Tal es así, que se observa este comportamiento melódico, de forma literal o en parte, con mucha frecuencia en la obra, según indica la autora: “El tipo melódico más común en el romancero marroquí (a él responden un 32% de los romances en la colección del National Sound Archives de Israel) es el que

siendo su uso principal como canciones de cuna⁵³. La especial persistencia de este perfil en cantos narrativos puede ser una evidencia que acercaría a la hipótesis del autor, de que pudo nacer como "melodía comodín" en romances, cuyo origen tal vez se pueda remontar a la Edad Media, y por eso su especial incidencia en esta recopilación es con toda probabilidad motivada por el predominio de las tonadas de tipo narrativo y en especial de romances tradicionales.

Aparte del modelo del *arquetipo*, el número 2, presenta el tipo melódico de ámbito estrecho y perfil ondulado que hemos visto también con frecuencia en varias antologías.

La tendencia al diatonismo se evidencia en la mayor proporción de ejemplos diatónicos en el *modo de mi*, pues lo son los números 2, 19, 35, 44 y 45, mientras que son cromatizados el 17 y 23, con alteración en el II y III grado, y el 39, con el II y VI grados elevados.

También es característica la estrechez de los registros, predominado los ámbitos máximos de quinta (núms. 2, 17 y 35) y sexta (núms. 23, 39, 44 y 45), y sólo un ejemplo de séptima (núm. 19).

En resumen, a pesar de lo escaso de la documentación musical se puede apuntar a una especial presencia de entonaciones modales en la zona norte de Palencia. La continuidad con el repertorio observado en el cancionero de Córdoba y Oña es grande, especialmente por la presencia del modelo *arquetipo* diatónico en el *modo de mi* (35, 44 y 45), equiparable en cantidad al modelo cromatizado (23, 39) y de la casuística en la que se combinan ambos (17) como si de un estado intermedio se tratara.

El Cancionero de folklore musical zamorano de Miguel Manzano

El *Cancionero de folklore musical zamorano* de Miguel Manzano es la primera de las grandes recopilaciones del autor. Los trabajos de campo se realizaron durante 5 años, cuyas fechas corresponden a los veranos de 1972 a 1976 (y alguna Semana Santa), pero su publicación es bastante posterior, data de 1982. En esta obra se observa una prioridad absoluta por el documento musical y una escasez información adicional, siendo la introducción un breve ensayo sin aportaciones analíticas sobre el contenido de la obra.⁵⁴ En este sentido es continuadora del formato imperante en la historia de la recopilación española, pero a diferencia de otros trabajos, posee una cronología de recogida razonable y una colección de cantos muy importante. Presenta la cantidad de 1085 tonadas, con documentos de todos los géneros tradicionales, e incluso otros novedosos, producto de influencias recientes, bajo el epígrafe *Géneros decadentes, tardíos y asimilados*, cuya inclusión sin duda favorece una mayor representatividad de lo recogido. Otra cuestión reseñable, relativa a la transcripción, es que aporta detalles de importancia para el presente estudio, como son las entonaciones no temperadas (registradas con la grafía de alteraciones dobles), y las variantes, tanto de fragmentos (estróficas), como de tonadas íntegras.

En la forma de organización del material recopilado encontramos una división por géneros que combina los ciclos anual y vital con otros empleados en otros trabajos, con los que se busca un resultado más práctico. La ordenación por géneros que efectúa es la siguiente: 1. *Tonadas de ronda* (117 documentos), 2. *Tonadas diversas autóctonas* (113

tiene una primera frase en movimiento ascendente hacia un eje melódico secundario en el IV grado de la escala (44% de los romances de este tipo melódico).”Ibidem, pág. 19.

⁵³ Aparte, algunos se cantan durante algunas fiestas del calendario judío, o del ciclo vital (bodas y endechas fundamentalmente). Ibidem, pág. 20.

⁵⁴ Pensadas para un segundo tomo del cancionero que no ha visto la luz.

documentos), 3. *Tonadas de baile y danza* (280 documentos), 4. *Tonadas de acompañar trabajos y tareas* (94 documentos), 5. *Tonadas de costumbres diversas en el ciclo del año* (77 documentos), 6. *Canciones de boda* (57 documentos), 7. *Canciones de cuna* (29 documentos), 8. *Romances tradicionales* (51 documentos), 9. *Romances locales* (86 documentos), 10. *Tonadas religiosas* (138 documentos), 11. *Recitativos trabalenguas, juegos de palabras* (12 documentos), 12. *Géneros decadentes, tardíos y asimilados* (33 documentos). Cabe destacar en términos cuantitativos, aparte de las tonadas de ronda y los romances, los cantos de trabajo y los de boda, dado que en otras recopilaciones no se recogen tantos ejemplos. Se podría pensar que en estas fechas el folclor de la provincia presenta todavía cierta vitalidad, pero las palabras del propio Miguel Manzano parecen indicar lo contrario, al apuntar lo siguiente: "Los intérpretes han sido mujeres en su mayor parte, como puede apreciarse en la relación que sigue. Su edad media, entre sesenta y cinco y setenta años, salvo raras excepciones."⁵⁵

En lo que respecta a la materia tonal, hay una alta presencia de modelos de entonación que no corresponden a los modos mayor y menor tonales, sobre todo los *modos de la y sol*, o mixturas como la *alternancia de tónicas homónimas* en diversa combinación, que suman aproximadamente la mitad de los documentos, de los que más de 300 corresponden parcial o totalmente a la entonación del *modo de mi* (329 en total).

En las entonaciones que presenta el *modo de mi* se observa una gran proporción de tonadas con sonidos inestables, es decir, cromatizadas, pero, la cantidad de ejemplos diatónicos, a diferencia de otros cancioneros, es mucho mayor, aproximándose a un tercio del total (80 documentos). Entre los ejemplos cromáticos hay una mayor cantidad de casos con alteración exclusiva del III grado (más de 70 documentos) y del II junto con el III grado (más de 80 documentos); mientras que otros presentan mucha menor cantidad, como el II grado solo (25 documentos), o el VI grado en combinación con el III grado (núms. 50, 132, 472, 604, 611, 641, 858, 897, 977), con el II (núms. 97, 385, 519, 613), o con ambos (con 17 documentos), y en solitario (núms. 575, 750, 751, 863, 938). El VII grado sensibilizado se encuentra únicamente en 4 documentos (núms. 99, 307, 429, 694). Es significativa la presencia de entonaciones atemperadas en más de 70 documentos, muchas acompañadas por otras alteraciones temperadas, bien en los mismos grados o bien en otros. También destaca la presencia de alteraciones atemperadas fijas en la armadura en las transcripciones, que sobre todo corresponden al II y III grado y en unos pocos casos al II, III y VI, o alguno de ellos solo. Suman cerca de una treintena de ejemplos, cantidad no muy grande, pero lo suficiente como para tenerse en cuenta. Se hallan repartida por todo el cancionero con unos pocos ejemplos en cada género (tonadas autóctonas, romances tradicionales, romances nuevos, cuna, reyes), pero con una especial incidencia en las tonadas de trabajo, donde se concentra la mayor cantidad (núms. 512, 514, 540, 547, 560, 564, 568), seguido de las tonadas de baile, boda y ronda (respectivamente, núms. 235, 257, 309, 468; 689, 691, 732; 1, 18, 59).

En las tonadas del *modo de mi* que presentan sonidos neutros destacan varios puntos ya observados con anterioridad: Las cantidades de los grados alterados son similares, pero el II grado es el que aparece con menor frecuencia, seguido del III grado, en más, y el II y III en combinación, que aparece todavía en un mayor número de tonadas. El comportamiento del II grado neutro es sobre todo estructural, es decir, se produce en movimientos ascendentes y, sobre todo, descendentes hacia la fundamental, en muchos de los ejemplos en procesos cadenciales, tanto intermedios como finales (en este último

⁵⁵ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de folklore musical zamorano*, pág. 24.

caso con ese final ambiguo tan característico); mientras que, como bordadura, en el movimiento III-II-III, sólo aparece en un par de ejemplos (núms. 120, 678) del total de una veintena. Por el contrario, el III grado atemperado, actúa sobre todo como bordadura y en no pocas ocasiones combinado con esa misma alteración temperada. Si el III grado en solitario, ya sea neutro o temperado, se presentara en movimientos estructurales y sobre todo cadenciales, habría una alta presencia del intervalo de segunda aumentada (neutro o temperado), que es evitado, salvo en unos poquísimos ejemplos. Sin embargo, el III grado atemperado se produce de forma estructural, de manera similar al mismo grado elevado temperadamente, cuando se efectúan cadencias intermedias en dicho grado. Estas cadencias, de efecto tensivo importante, aparecen en la mitad del más de medio centenar de tonadas del cancionero que cadencian al III grado y, de ellas, algo más de la mitad (15 ejemplos), se producen con el III grado neutro, que aumenta, por su sonoridad, todavía más la carga tensiva. Por último, la presencia del II y III grado neutro en la misma tonada presenta más variedad. Puede aparecer con los comportamientos anteriores, pero combinados dentro del mismo documento. Así, pueden encontrarse el II y III grado como bordadura, los dos o uno de ambos, como movimiento estructural de II grado en cadencias ambiguas, como cadencias al III grado (neutro) y de tendencia mayor ambigua por la combinación de ambos grados atemperados. Éste último comportamiento es el más frecuente observado, pero no sólo como proceso cadencial a la fundamental, sino a veces como simple giro desde o hacia dicho grado. La riqueza y variedad de este grupo, el más numeroso, dificulta la sistematización de los comportamientos de los grados inestables, dado que aparecen en numerosas tonadas de forma diferente, más si tenemos en cuenta que los grados neutros se combinan con grados elevados temperadamente dentro de un mismo documento.

En los ámbitos máximos de estas tonadas del *modo de mi* hay una mayor tendencia a los registros reducidos, de manera que el grupo más numeroso es el que posee un ámbito máximo de sexta, con más de cien documentos y, aunque es seguido por el ámbito de séptima con algo más de ochenta documentos, el ámbito máximo de quinta es el siguiente con cerca de setenta documentos, cantidad apreciable. Otros ámbitos presenta menores cantidades: de octava con algo más de cuarenta documentos, de novena y cuarta con una docena y de décima con un par de ejemplos. Tenemos en total 186 tonadas que no superan la sexta y 141 que la superan.

No hay diferencias sustanciales con otros repertorios en cuanto a las notas de peso estructural, dado que predomina de forma clara el IV grado con respecto a otros, con cerca de la mitad del total. Este eje suele presentarse sobre todo en los arranques, tanto en el abundantísimo inicio de salto desde el I al IV grado, como en las cadencias finales, como apoyo antes de caer a la fundamental. Después de este grado, se encuentran, a gran distancia, el V o el III grado, empleados como nota de peso sólo en cerca de treinta documentos para ambos. Sin embargo, la combinación del IV con el V grado, en la misma tonada, aparece en 70 documentos de diversa manera, pero más frecuentemente repartidos, con apoyo en el V grado en los inicios o en el decurso melódico y en el IV grado en los procesos cadenciales, sobre todo finales. El peso en otros grados, como el I o su octava, es casi testimonial (núms. 55, 385, 579, 619, 620, 751, 863) y en otros, como el VI o II grado, no se da. El predominio del IV grado como nota de peso o eje modal coincide con el hecho de ser el único grado que no presenta inestabilidad, pues el V grado puede aparecer alterado descendientemente como bordadura superior del IV grado⁵⁶. Cuando el peso se produce en el III grado, suele encontrarse en combinación

⁵⁶ Tal y como la considera José Antonio Donostia, dentro del *modo de mi* y no como tonalidad aparte o *modo de si*.

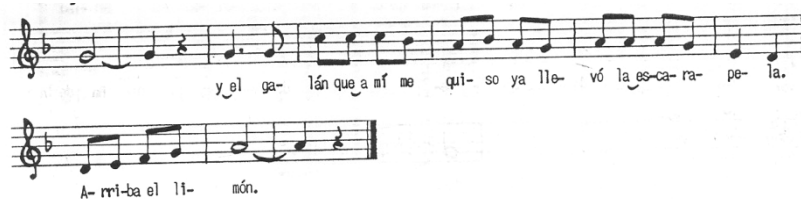
con el IV grado o con el V, en tonadas diatónicas de ámbito estrecho que denotan gran sabor arcaizante. Un claro ejemplo es la melodía del *miserere* (tonada 958), aunque hay unos pocos ejemplos de esta tipología repartidos por casi todos los géneros, es en el religioso (núms. 958, 964, 977, 985, 992) y en el de trabajo (núms. 512, 568, 593, 600) donde hay más documentos.

Las cadencias intermedias efectúan su reposo sobre todo en los grados más estables, es decir, el I grado, que predomina absolutamente con cerca de 250 casos, seguido de lejos por el IV grado, con 70 casos. Sobre otros grados se cadencia con menor frecuencia, destacando el III grado con más de medio centenar de ejemplos, de los cuales la mayor parte presentan ese grado alterado, exceptuando 15 casos con entonación ambigua. La cadencia al V grado se presenta en poco más de una treintena de tonadas. En 8 documentos hay cadencia al VII grado y un único caso para la octava o el II grado. Sobre el VI no hay ejemplos. La preferencia por el I grado como cadencia intermedia es signo de que en el comportamiento del *modo de mi* hay predominio de los movimientos melódicos cerrados a la fundamental, que se pueden describir como arcos pero de perfil ondulado. La suma de las cadencias a los grados III, IV y V proporciona perfiles de arcos abiertos, en oposición al arco cerrado final, que en conjunto forman un arco fraccionado en dos, comportamiento, por otro lado, muy frecuente en la música occidental, tanto folclórica como académica.

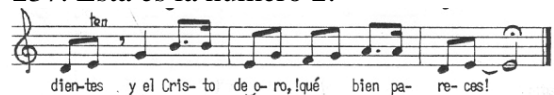
En las cadencias finales predomina el modelo del tetracordo descendente, en más de un centenar de tonadas, sea de forma simple o con repetición de grados en el movimiento a la fundamental. Pero, otras formas derivadas de dicha cadencia, sumadas, dan una cantidad similar a aquella. Por ejemplo, el modelo cadencial que partiendo del tetracordo descendente presenta añadidos en forma de bordaduras sobre cualquiera de los grados, se halla en más de 40 cadencias finales, destacando la bordadura del III grado con el II grado elevado que desciende natural a la fundamental. Este cromatismo “abigarrado” al final de las tonadas se presenta con frecuencia en repertorios de la franja occidental de la Península y con menor frecuencia en otras muchas recopilaciones. Otros modelos que varían de alguna manera el tetracordo descendente simple, como el que presenta elisiones en alguno de sus grados, aparece en cerca de 40 documentos, destacando en frecuencia la elisión del II grado, que actuando como verdadera “sensible modal” se produce de forma similar a la sensible de la tonalidad moderna. Algunos de estos ejemplos poseen cierta ambigüedad, por el hecho de encontrarse ese II grado elevado previamente a la cadencia y no aparecer al final en el movimiento III-I grados. También es frecuente encontrar el II grado al final, tras evitarse en el movimiento descendente, como en el caso siguiente (tonada 316):



Aparte de las bordaduras y elisiones superiores sobre el modelo básico descendente, hay bordaduras inferiores y todo tipo de movimientos con grados del tetracordo inferior, algunos de los cuales se podrían considerar como *modo de mi* plagal, pues emplean sonidos por debajo de la fundamental, que aparecen en combinaciones diversas con los casos anteriores, como en el final de la tonada 47:



Es frecuente el simple giro del VII grado ante la fundamental, pero también el salto VII- III ante la cadencia con peso en el III grado o en combinación con el I grado (en el ejemplo anterior en el inicio de la última frase). El movimiento desde el VI grado a la fundamental en la cadencia aparece casi en todas las recopilaciones, aunque no muy abundantemente, ya sea natural o elevado. En esta recopilación se encuentra en cerca de una veintena de cadencias finales; mientras que el uso del VII grado ante el final es mucho más frecuente, aproximándose al centenar de documentos. Una veintena de ejemplos se presentan combinando el modelo *frigio* simple o con bordaduras y elisiones, con movimientos en el registro plagal. En muy pocas ocasiones hay finales con saltos interválicos grandes, de cuarta o de quinta, aquí únicamente en las tonadas 2 y 237. Esta es la número 2:



En los tipos melódicos en este repertorio hay una gran abundancia de modelos relacionados con el *arquetipo* del esquema del grupo 6 de Torner que, de forma literal, se encuentra en 15 documentos, pero en formas derivadas que se podrían considerar variantes, se da en medio centenar más de documentos. Aparte, hay una docena de documentos relacionados con el *arquetipo*, pero de ámbito compacto, tanto con el III grado elevado como diatónico en su giro sobre el IV grado (en 5 ejemplos). Destaca la presencia del modelo diatónico, que se encuentra en dos ejemplos de jotas (núms. 276, 307) y en tres cantos narrativos (800, 802). En una de las jotas encontramos una primera entonación en el tetracordo mayor para finalizar en el de *mi*:

Con un albañil

307

Maíva

Aparte de los ejemplos relacionados con el *arquetipo*, hay otros muchos cuyo eje se centra en los grado I-IV (dado que el IV grado es la nota de peso modal por excelencia), pero de desarrollo melódico más diverso. Los hay cromatizados de ámbito amplio o estrecho, y lo mismo para los diatónicos. Dentro de la amplia variedad de comportamientos melódicos, predomina el perfil esquemático de arco cerrado, pero ondulado o sinuoso en su curva. Es muy frecuente que tras un arco más amplio, se encuentre otro u otros de registro más estrecho. El arco mayor inicial puede ser abierto en su extremo final, también abrupto en muchos inicios, por el tan frecuente salto I-IV de arranque (abundante no sólo en el *modo de mi*); pero los arcos finales más pequeños son predominantemente cerrados a la fundamental y producen una repetición cadencial en la mayor parte de casos. El perfil completo es ondulado, pero como resultado de la combinación de estos arcos que no es siempre curvo en una única dirección, ascendente o descendente, sino sinuoso, como se ha apuntado. El peso estructural en el IV grado se da en mayor medida en los inicios y en los finales, en las fórmulas cadenciales, y de ahí que las frecuentes repeticiones cadenciales presenten arcos más estrechos, pues el eje se

sitúa en torno a dicho grado. Las partes centrales son más variables. Entre los casos de ámbito compacto de cuarta o quinta suele haber con frecuencia un perfil ondulado continuo, como resultado de movimientos del I al IV grado.

La suma de todos los ejemplos que presentan peso estructural en el IV grado, tanto los de ámbito amplio y los de ámbito estrecho, diatónicos o cromáticos, suponen cerca de la mitad del total de los documentos, en los que la variedad es enorme dentro de los perfiles descritos, casi en cada tonada hay una solución diferente a la anterior en la combinación de esquemas en arco y ondulados. En cerca de 80 documentos, aunque de perfiles similares a los anteriores, en vez de presentarse un eje estructural en el VI grado, lo hace en el V. En estos casos es frecuente encontrar un esquema ondulado inicial que se apoya entre el III y V grado, siendo, éste primero, muchas veces alterado ascendentemente y observar cadencias intermedias en dicho III grado (elevado) y arranques en ese mismo grado o en el movimiento I-III(#)-IV-V. No es raro tampoco encontrar movimientos melódicos en forma de melodía acorde (en I-III#-V), en los que tal vez subyace una influencia de instrumentos armónicos. El siguiente ejemplo presenta algunas de estas características: inicio en el III grado elevado, perfil inicial ondulado y la frecuente repetición cadencial de arco reducido tras la primera llegada a la fundamental:

Coplas de ronda Pobladura de Aliste

9 $\text{♩} = 72$

Cuan-do las pie-dras den gri-tos y el sol de- je de co-rrer, la mar
se que- de sin a- gua, te de- ja- ré de que- rer.

Una cantidad importante de este grupo de tonadas, pese a llevar arranques y partes iniciales con eje en el V grado y III grado elevado, presentan desde la segunda mitad de las mismas, o en la parte final, un peso estructural en el IV grado, sobre todo en los procesos cadenciales, es decir, una combinación de peso en el V y IV grado, siendo mayoritario el peso en el V grado en las primeras partes o inicios, aunque a veces queda repartido entre ambos en el curso de la tonada de diversa manera. En el siguiente documento, tras una primera cadencia a la fundamental partiendo desde el V grado, se produce una repetición cadencial partiendo desde el IV grado, en arco más reducido:

Adiós, quitapesares Villaseco

186 $\text{♩} = 76$

E- res como u na ro-sa de pri- ma- ve- ra, co- lo- ra- da por
den-tro, blan-ca por fue- ra. Tus o- jos son dos per- las, tus la-bios dos co-
co- ra- les, tu- ca- ri- ta u- na ro-sa de los ro- sa- les, a- diós, ca- ri-
no- si- ta, a- diós, qui- ta- pe- sa- res.

El modelo descendente es menos abundante que los anteriores, pero aparece de forma constante, pues se observa en 40 documentos, de los que únicamente en 5 (núms. 55, 207, 222, 495, 745) el perfil es descendente desde la octava; mientras que en 19 más, aunque predomina el descenso desde la octava a la fundamental, hay

combinaciones diversas con otros comportamientos: con saltos iniciales ascendentes; o bien por grados, desde el IV o V grado sobre todo (núms. 121, 354, 372, 431, 472, 566, 575, 858, 863, 895, 897, 1062); con descenso en dos tramos, predominando también la llegada y cadencia al IV o V grado en la primera parte (núms. 208, 315, 472, 566, 863, 897, 1062); o con la combinación de movimientos ondulados y en arco, con el descenso desde la octava en algunas de sus partes (431, 575, 579, 1062).

En el movimiento descendente desde otros grados es preferido el VI grado, siendo así en 14 documentos, mientras que desde el V grado sólo hay un documento (774). También aquí hay movimientos diversos combinados con el descenso desde el VI grado a la fundamental, con diversos tipos de perfiles ondulados y en arco.

Por último, hay otra serie de comportamientos más difícilmente clasificables, dentro de los anteriores, con combinaciones diversas de aquellos y sin notas o ejes estructurales, en cantidad superior a la veintena de documentos, a los que se podrían sumar aquellos que, aun poseyendo algunos de los movimientos descritos, se presentan en combinación con otros, de manera que a veces no es posible encuadrarlos en un grupo concreto. Aparte, hay unos pocos documentos de sabor arcaizante con un eje estructural entre el I y el III grado, a veces combinado con el IV, y su movimiento es sobre todo dentro de un ámbito estrecho y perfil ondulado, circulando la melodía entre el I grado y el III o IV, pero también llegando, algunas veces, al V grado. Cuando la nota superior es el mismo III grado, o el IV, suele ampliarse el registro por debajo de la fundamental, quedando esta última como eje central. En el documento siguiente se puede ver este comportamiento:



Son abundantes los documentos del *modo de mi* que presentan inestabilidad tonal, llegando en el presente cancionero a casi un tercio del total (cerca de 90 tonadas). Su casuística es igualmente diversa, desde un predominio de la entonación de *mi*, hasta el caso inverso, pasando por todo tipo de estadios intermedios y con diversas combinaciones con las entonaciones mayor y menor, tanto en los tetracordos inferiores como superiores. De ellos, presentan ambigüedad tonal por la armadura una veintena de documentos; la mayor parte el II y III grado atemperado y, en mucha menor cantidad, se encuentran el II grado o el II, III y VI grados. Esto no quiere decir que haya un predominio absoluto de la tendencia "ambigua" mayor en todos estos casos, pues, a pesar de la armadura, las alteraciones accidentales hacia el temperamento son frecuentes. En el grupo de documentos de inestabilidad tonal, 42 poseen tendencia única menor, desde pequeños giros estructurales hacia la fundamental, pasando por cadencias, pasajes más extensos, hasta el predominio del II grado elevado sobre el natural y por tanto del modo menor, hasta la cadencia ambigua o en el *modo de mi*. En el caso de la tendencia a un modo mayor único, con toda la variedad de incidencia que posee el modo menor, la cantidad total es similar, pero un poco menor, con 36 documentos. El resto, corresponde a diversas combinaciones de ambos modos, junto con el *modo de mi* en la misma tonada. Por lo tanto, se podría decir que hay un equilibrio entre la tendencia exclusivamente menor y la mayor, predominando ligeramente el modo menor, y en menor proporción la combinación de ambos con el *modo de mi*. Pero es más abundante el *modo de mi*, que podríamos decir "estable" en su entonación, que aun poseyendo

cromatismos, éstos son las frecuentes bordaduras del III, el IV y el VII grado por medio de la elevación de los grados inmediatamente anteriores, es decir, el II, el III y el VI.

El intervalo de segunda aumentada es prácticamente inexistente en esta recopilación. Se encuentra en 5 documentos, pero, de los cuales, dos (123 y 295) presentan un intervalo atemperado, caso descrito con anterioridad; y otro ejemplo más (808), es igual a los anteriores en todo, pero de incidencia mínima, pues se trata de un breve adorno de ese III ambiguo hacia el II. En los dos ejemplos restantes la segunda aumentada aparece como tal. En uno de ellos, el *baile charro* núm. 448, en el comportamiento habitual hacia la fundamental, sólo en una segunda cadencia, tras una primera ambigua con el movimiento III (atemperado)-I grado, presentando el resto la entonación del *modo de mi* diatónico, al desaparecer la alteración del III grado. El otro, también un *baile charro* (409), posee un movimiento extraño. Este es el fragmento donde aparece (2º compás):



En la distribución por géneros del *modo de mi* hay una elevada presencia en los cantos de cuna que, de un total de 29 documentos, 23 presentan dicho *modo* y las tonadas de trabajo, con 40 ejemplos de un total de 93 recogidos. En menor proporción se halla las tonadas de ronda, con 39 casos de un total de 118 documentos, y las tonadas autóctonas, con 35 de 112 documentos recogidos. Menos todavía en otros géneros. En los romances tradicionales, de un total de 51, únicamente 10 poseen este sistema de entonación, y sin embargo, de 86 romances y coplas locales 25 lo llevan. Pero destaca que 99 documentos del total de 280 tonadas de baile y danza, poseen este *modo*; más específicamente, del total de 168 jotas recogidas 57 poseen esta entonación y 21 *baile llano*, del total de 61, lo que en ambos supone un tercio aproximado del total. En las tonadas de boda, de 57 documentos recogidos, 15 presentan esta entonación, lo que supone un 25% de dicho género. La cantidad menor corresponde a los cantos religiosos con sólo 22 tonadas del total de 138.

En cualquiera de los géneros podemos encontrarnos los comportamientos melódicos descritos, pero hay géneros con características comunes. Tanto en las tonadas de ronda, en las religiosas y en los romances, especialmente los *nuevos* y coplas locales, además de las tonadas autóctonas, es donde hay mayor variedad tipológica, pudiendo hallarse, tanto ejemplos diatónicos como cromáticos, en toda la variedad de ámbitos máximos, estrechos o amplios. Las mayores cantidades corresponden a los tipos más frecuentes, los modelos cuyo eje principal se efectúa entre los grados I y IV, como el relacionado con el *arquetipo*. De los géneros con rasgos comunes, destacan las tonadas de boda por poseer una clara tendencia arcaizante con ámbitos estrechos, especialmente los números 608, 681, 682, 683, 685, 687, 719 y 721, que son diatónicos y pertenecen al grupo de eje estructural I-IV grados y de perfil tendente a la ondulación; mientras que los números 684, 688, 689, 691 y 694, son igualmente compactos, pero cromáticos, sobre el mismo eje I-IV grados y perfiles similares.

Algunas de las tonadas de trabajo también poseen rasgos comunes, sobre todo las de siega y arada, que son principalmente la tendencia a los melismas y al cromatismo, con ritmo libre y largas pausas, pero en este repertorio dichas características se dan en mucho menor grado, siendo más melismáticos los números 511 y 512, 514, 515, que son aradas, y algunas más de diversas labores, como la número 559 (de muelos) y la 567 (de meter el trigo); mientras que el resto son fundamentalmente silábicas, aunque con cierta tendencia a presentar más adornos que el resto del repertorio, como la mayor parte de las de siega, que aquí no presentan grandes cromatismos en ningún caso. En sus comportamientos, hay un predominio de casos basados en el eje I-IV, con ejemplos de

ámbitos amplio y cromatizados, como los números 519, 525, 537, 563, 568 y 597, cercanos al modelo del *arquetipo*; mayoritariamente cromatizadas de ámbito compacto, como los números 511, 512, 515, 539, 551, 569, 576 y 599; y diatónicos, de ámbito igualmente estrecho, en los números 516, 534, 535, 540, 541, 552, 554, 581 y 600. Algunos de los ejemplos donde abunda el perfil ondulado, presentan una combinación del peso estructural del IV grado con el V; pero hay un grupo con el peso más claro en el V grado y apoyos de distinta intensidad en el IV grado en las cadencias, con frecuente uso del III grado elevado (con los movimientos anteriormente descritos I-III#-IV-V grados o directamente I-III#-V y numerosas cadencias intermedias), en los números 536, 543, 545, 564, 571, 573, 593 y 598. Este último grupo, de eje en el V grado, se presenta menos cromatizado que en otras antologías.

En las tonadas de baile hay ejemplos de todos los comportamientos descritos, destacando el hecho de ser el grupo en el que más aparece el *arquetipo*, tanto de forma literal o casi literal (núms. 239, 304, 333, 345, 370, 429), como en diversas formas derivadas, en cantidad superior a la veintena de ejemplos más. También hay varios casos de ámbito estrecho, tanto cromatizados (núms. 236, 266, 304, 360, 421, 445), como diatónicos (núms. 231, 248, 252, 276, 307, 417, 433) de sabor arcaizante. El grupo de eje en el V grado que aparece en las tonadas de trabajo, es aquí también abundante, con más de 30 documentos, de los que la mayor parte son jotas. De los tipos descendentes también hay varios ejemplos de bailes, destacando, por la cantidad total, el modelo que parte del IV, V o VI grado y salta a la octava para de ahí descender a la fundamental, con la mayor parte de casos, 9 de un total de 15 (núms. 279, 280, 337, 340, 365, 369, 393, 395, 500) y alguno más de otros modelos descendentes combinados con otros movimientos diversos.

Por último, en las tonadas de cuna hay también una variedad tipológica similar a los bailes, nuevamente predomina el eje estructural I-IV grados, tanto de ámbito amplio y estrecho cromatizado como diatónico, con media docena de ejemplos en cada caso. Destaca que, salvo los números 743 y 744, no aparece el *arquetipo*, mientras que en otros cancioneros presenta una presencia significativa. Visto de forma general, la tendencia es arcaizante y la suma de casos de ámbito estrecho, tanto cromáticos como diatónicos, supera a los de ámbito amplio. Sólo un caso presenta movimiento descendente, que es desde la octava y de perfil ondulado hasta la fundamental (núm. 745). No hay ejemplos de eje en el V grado (y con del III grado elevado), sin embargo hay tres documentos (núms. 751, 752, 765) con peso estructural en el III grado (combinado con el IV en los dos últimos) de perfil ondulante con cierta similitud con la melodía del *miserere* en el 765.

A grandes rasgos se observa en este repertorio una elevada presencia de entonaciones modales, en especial del *modo de mi*, y una gran cantidad de casos que poseen *sistemas en evolución* o mixturas modales, a pesar de que los trabajos de campo son relativamente recientes, lo que puede evidenciar una persistencia en los modelos melódicos arcaizantes, que se observa en común a las recopilaciones de la franja occidental peninsular a pesar de sus diferencias cronológicas.

El Cancionero leonés de Miguel Manzano

El *Cancionero leonés* es un trabajo de amplísima documentación, con más de 2.000 documentos musicales recopilados y un no menos importante estudio de reflexión y análisis del repertorio. La obra consta de 3 volúmenes, divididos en 2 tomos cada uno, correspondientes a las diferentes agrupaciones en géneros del repertorio, recopilado

entre 1985 y 1987, y publicado entre 1988 y 1991. Tales son, con el número de documentos que presentan, los siguientes:

- Volumen I, tomo I: *Rondas y tonadas*. 379 documentos.
- Volumen I, tomo II. *Tonadas de baile*. 387 documentos.
- Volumen II, tomo I. *Romances y cantos narrativos*. 383 documentos.
- Volumen II, tomo II. *Cantos de boda* (114 documentos), *canciones de cuna* (16 documentos), *canciones infantiles* (126 documentos), *recitativos rítmicos y silábicos* (10 documentos), *cantos de trabajos y faenas* (53 documentos), *cantos del ciclo anual de costumbres* (31 documentos), y *cuplés y letrillas vulgares* (48 documentos). 398 documentos en total.
- Volumen III, tomo I. *Cantos religiosos. Ciclo de Navidad*. 244 documentos.
- Volumen III, tomo II. *Cantos religiosos. Ciclo de Pascua*. 371 documentos.

La forma de clasificación, similar a la del *Cancionero de folklore musical zamorano*, busca una organización práctica del repertorio, lo que el autor llama un *criterio mixto*, combinando la función, la naturaleza musical y literaria y el carácter de los documentos. Esto es, resumidamente, lo que Miguel Manzano explica sobre cada grupo: El primer bloque, *rondas y tonadas*, recoge las canciones de carácter lírico, de función amplia, que no se limita a su origen en el acto de rondar a las mozas, sino que abarca muchos otros momentos, siendo colocado al inicio de la obra con la intención de destacar su importancia dentro del conjunto del repertorio. El segundo grupo, *tonadas de baile*, es colocado en segundo lugar, porque, a pesar de su carácter funcional, sus características musicales se acercan mucho a las del primer grupo, pues son tonadas también líricas pero suponen el soporte a los bailes más difundidos. Los bloques siguientes, *cantos de boda*, *canciones de cuna* y *canciones infantiles*, lo componen los géneros que se suelen incluir en el ciclo vital. Son tonadas funcionales que no suelen ofrecer problemas, al igual que las *canciones de trabajo*, y las *tonadas de costumbres diversas*, dentro del ciclo anual. Posteriormente, en el *Cancionero de Burgos* Miguel Manzano las agrupa todas bajo el epígrafe *canciones del ciclo anual y vital*. En el grupo de cantos narrativos se encuentran, desde los romances tradicionales, hasta los textos más recientes y de difusión más localizada geográficamente. En el último, coloca los cantos religiosos dispuestos según el orden del año litúrgico a partir del Adviento.

El interés de esta ordenación radica, no tanto en las denominaciones de los diferentes grupos, que como el propio autor indica, no hay un sistema que abarque todos los géneros y subgéneros y siempre quedarán algunas secciones “un tanto forzadas” o colocas “arbitrariamente”, sino en la importancia relativa de las mismas dentro del conjunto repertorio y, así, permite observar las cifras de cantidades de cada género en el momento de su recopilación: Las tonadas rondeñas y de baile poseen un especial peso en la tradición, como se puede constatar por el número de documentos, que suman casi la mitad del total. También se observa una parte nada despreciable de cantos narrativos. Mientras que el conjunto del ciclo vital y anual, debido generalmente a un uso más restringido cronológicamente y, sobre todo, a su desaparición más acelerada, posee una cantidad mucho menor. Es considerable el repertorio religioso, tratado de forma desigual en las recopilaciones españolas, pero bastante descuidado por lo general, y que, sin embargo, aquí supone cerca del 30% del total de lo que se ha cantado. Pero, en general, sobre estos datos, también hay que tener en cuenta el fenómeno de la *polifuncionalidad*. Sirva como ejemplo, el hecho nada infrecuente en muchos pueblos, en las jornadas de trabajo campesino, que al final de las mismas se cantasen todo tipo de tonadas, especialmente rondeñas y de baile. Como tampoco hay que olvidar que la

mayor parte de lo recogido, con la mayoría de las costumbres, ya extinguidas, únicamente permanece en la memoria de los informantes⁵⁷.

Dentro de estos grades bloques de repertorio Manzano emplea una ordenación interna de los documentos en función de criterios técnico-musicales, si bien, presenta también como base criterios estéticos:

En los tres primeros [volúmenes] nos hemos guiado de nuevo de un criterio estético, en razón del cual aparecen primero los ejemplos que hemos considerado más perfectos, aquellos en que una estructura o estilo determinado de canción se manifiesta con más autenticidad, con mayor inspiración y belleza musical.⁵⁸

Aunque, advierte que no debe tomarse al pie de la letra y no impide otros tipos de lectura particulares. En cuanto a las variantes, es interesante anotar que han sido dispuestas en un orden, “que sin prejuzgar ni concluir nada definitivo, sí puedan, al menos, constituir la base para emprender un estudio sobre la evolución diacrónica, al menos en los casos en que el número de variantes sea significativo.”⁵⁹ Dicho orden refleja una posible evolución de los tipos de entonación, partiendo de los sistemas modales hasta los tonales y de los modelos diatónicos hasta los cromatizados.

En el análisis de la sustancia tonal de los documentos musicales de esta recopilación⁶⁰, en una observación panorámica, destaca la elevada presencia de entonaciones no supeditadas a la armonía de la tonalidad moderna, a pesar de las fechas de recogida relativamente recientes; de tal manera que más del 40% del total de documentos poseen comportamientos melódicos, que van desde los claramente modales, hasta los que no se adaptan a los usos armónicos aun llevando las mismas entonaciones. Siguiendo el sistema de clasificación tonal de Miguel Manzano hay un predominio del *modo de mi*, seguido del *modo de la* (más de 200 ejemplos), “el segundo en importancia y en frecuencia”, y el *modo de sol* (cerca de 150 ejemplos). Los otros modelos de entonación son mucho menos frecuentes, como el *modo de re*, el *modo de si*, y el *modo de fa* en su estado natural, que apenas superan la decena de documentos cada uno. Mientras que, tanto el *modo de do*, y el *modo de fa* con el IV grado bemolizado, presentan una mayor cantidad de ejemplos, que nosotros consideramos como “modo mayor no armónico”, a veces no fácilmente identificables, que son buena prueba de la libertad de las melodías, muy posiblemente por la ausencia de uso de instrumentos musicales armónicos o su influencia. También hay numerosos ejemplos de entonaciones “mixtas” o ambiguas, combinaciones de los modos anteriores y la alternancia mayor-menor (cerca de 70 ejemplos) por el III grado inestable de forma no usada en la música de autor y que se puede considerar de naturaleza modal o “no armónica”.

De los 330 documentos del *modo de mi* presentes en este repertorio, hay una destacable proporción de casos de entonación diatónica, en torno a un tercio de los

⁵⁷ “La mayoría de los informantes que han cantado para este libro son personas mayores cuya edad anda entre los sesenta y setenta años. Muy pocas son las excepciones. La razón de esto es evidente: el proceso de transformación de la vida rural a partir de la década de los sesenta, en el que han intervenido múltiples factores de todo tipo que aquí no hay por qué comentar, ha trastornado drásticamente las seculares formas de vida y cultura en las que el folklore musical tenía una parte tan relevante.” MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, pág. 22.

⁵⁸ Ibidem, pág. 106.

⁵⁹ Ibidem, pág. 118.

⁶⁰ Se ha de advertir que el análisis que realiza el propio Miguel Manzano en cada bloque del repertorio, como él mismo indica, no es efectuado de forma “exhaustiva, sino selectiva,” señalando en cada caso “los ejemplos más arquetípicos”.

mismos (84 ejemplos), mientras que el *modo de mi* cromatizado aparece en mayor número de documentos con el II y III grado elevado simultáneamente, con más de 100 casos, seguido de la alteración única del III grado, con 71 documentos, mientras que otros grados y combinaciones se encuentran en mucha menor cantidad, como el II grado único, en poco más de 30 ejemplos, o el VI, en 7, la combinación del II, III y VI, en 18 y del III y VI, en 10 ejemplos. En dos ocasiones hay una tendencia a sensibilizar el VII grado con entonación atemperada, y en otras dos el V rebajado (ambigüedad *modo de mi-modo de si*). La presencia de entonaciones atemperadas es significativa, pues aparece en 125 documentos, es decir, en la mitad de los que presentan alteraciones. De ellos, la mayor parte se encuentran en las tonadas que combinan simultáneamente la elevación del II y III grado, en 80 casos, en los que hay una gran diversidad de comportamientos de las alteraciones, pero con unas constantes: El III grado atemperado aparece con más frecuencia como bordadura (48 veces), mientras que el II grado como bordadura aparece en mucho menor proporción (14 veces); y a la inversa, el III grado en procesos cadenciales es escaso (8 veces), mientras que el II grado en movimientos estructurales y cadenciales es el más frecuente (35 veces). La combinación II y III grado en movimientos estructurales y cadenciales presenta cifras similares al II grado (32 veces), dándose en movimiento de arranque o subida mayor-ambiguo en menos ocasiones (18 veces). Por lo tanto, existe una cierta equidad en los movimientos estructurales y cadenciales de tendencia ambigua, tanto mayor como menor, con un ligero dominio de esta última.

Las tonadas que presentan únicamente el III grado ambiguo (en 12 tonadas), poseen también el mismo comportamiento predominante temperado, es decir, como bordadura, y tan sólo en 2 ocasiones aparece en cadencias. Igualmente, las tonadas que poseen sólo el II grado atemperado (16 tonadas), dicho grado posee un comportamiento estructural en mayor número de ocasiones y en sólo 6 ejemplos aparece como bordadura del III grado natural. El VI grado atemperado, dentro de su poca incidencia (10 tonadas), predomina también como bordadura, al igual que en su forma temperada, mientras que en movimiento estructural sólo está presente en tres tonadas. En el cómputo global de la casuística de sonidos atemperados hay un ligero predominio de la tendencia ambigua menor sobre la tendencia mayor, debido a los casos de alteración única del II grado, sumados a los que presentan alterados los grados II y III.

En los ámbitos máximos de las tonadas del *modo de mi* hay cierta tendencia a la reducción de recintos sonoros en relación con otros repertorios y, así, el mayor número de documentos (104) poseen un recinto sonoro de sexta y según va aumentando el registro va disminuyendo el número de casos: de séptima, con 70 documentos; de octava, con 61 documentos; de novena con 26 documentos; y de décima, tan sólo 2. Mientras que hay una apreciable cantidad de ejemplos de ámbito estrecho de quinta, con 59 ejemplos. En total hay 168 documentos que no superan la sexta y 159 que lo hacen.

Comparando estos datos con los obtenidos por Manzano⁶¹, en el primer volumen se observa que el *modo de mi* no presenta tendencias específicas que lo diferencie del resto de tonadas, pues en su recuento el mayor número poseen un ámbito de sexta (230), seguido del de séptima (175), octava (165), quinta (122) y superiores a la octava (58); y el mismo orden de cantidades se halla en el cuadro de ámbitos incluido en el segundo volumen, pero con una menor proporción de los ámbitos estrechos. Manzano indica que el hexacordo es el ámbito más frecuente: “es una gama de sonidos suficiente para que el sistema melódico quede totalmente definido por los dos semitonos que lo caracterizan”; siendo “el conjunto de sexta-quinta la extensión en que se mueven la mayor parte de las

⁶¹ Presenta tablas de análisis únicamente en los volúmenes I y II.

tonadas de esta recopilación”, y concluye que, “tanto las sucesiones de sonidos como la interválica y el ámbito que en ellos constatamos nos demuestran que estamos ante un fondo en el que predominan los documentos musicales basados sobre organizaciones sonoras diferentes de la música tonal y anteriores a ella.”⁶²

A la entonación del intervalo de segunda aumentada, como indica Miguel Manzano, es “alérgica la música de estas tierras,” como el que se produce “en la sucesión LA-SOL-FA-MI, que se detecta en otras zonas geográficas, y que es ajeno a la tradición leonesa.”⁶³ Tan sólo hay un ejemplo en el que aparece dicho intervalo. Presenta el más habitual movimiento descendente en cadencia a la fundamental:

160a Cuatro esquinas tiene Cádiz

♩ = 63

Guisatecha

Cua-tro esqui-nas tie-ne Cá-diz, — cua-tro tie-ne Car-ta-ge-na, — y cua-tro tie-ne la ca-ma don-de duerme mi mo-re-na; — y cua-tro tie-ne la ca-ma don-de duerme mi mo-re-na.

La interválica de inicio las tonadas en el *modo de mi* no presenta diferencias con respecto al conjunto del presente repertorio, siendo el unísono la forma de inicio más frecuente, seguido de la segunda (más frecuente mayor), la cuarta justa y la tercera, mientras que otros intervalos presentan cantidades insignificantes respecto a los anteriores. Después del unísono el intervalo más frecuente es la cuarta justa, y por tanto el intervalo de salto más abundante. La tabla de intervalos que presenta Manzano de todas las melodías, en primer volumen⁶⁴, coincide con estas mismas proporciones; y en el segundo, son similares como explica este autor: “tanto la interválica de inicio como la de curso de frase las melodías de este tomo no muestran, globalmente, diferencia alguna respecto de las del volumen I.”⁶⁵

Sobre el comportamiento de los grados de peso estructural en el *modo de mi* no se observan grandes diferencias con respecto al conjunto de los cancioneros, de tal manera que, aparte de los casos con ausencia de notas de apoyo, es el IV grado el que se encuentra con más frecuencia, en torno a la mitad del total, siendo el que con más rotundidad se presenta como eje único. La mayor parte de estas tonadas presentan a grandes rasgos un esquema similar: apoyos iniciales y finales en dicho grado, siendo las partes centrales más variables, en torno a un tercio de las mismas. En muchos de tales casos preferentemente actúa el V grado como apoyo secundario, a veces junto con el III grado. Tras el peso principal en el IV grado, el V y el III grado son los más frecuentes. Con el V grado sucede, en no pocos casos, a la inversa que con el IV grado y, siendo en aquél el apoyo inicial y final, muchas veces asociado con el III grado (elevado), suele alternar en el centro de la melodía con un peso secundario el IV grado. Aunque, con frecuencia el V grado suele seguir al IV en incidencia, aquí vemos que el

⁶² MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. 137

⁶³ Ibidem, vol. II, tomo I, pág. 66.

⁶⁴ Ibidem, vol. I, tomo I, pág. 132.

⁶⁵ Ibidem, vol. II, tomo I, pág. 65.

III grado, como nota de peso principal, es algo más abundante (poco más de una decena más de ejemplos). Puede ser debido a los géneros del repertorio recopilado y sus cantidades, puesto que la mayoría de los documentos que presentan estas características se encuentran en el último volumen, el de música religiosa, que posee una cantidad importante de material recogido, siendo un género descuidado, cuando no suprimido, en muchas recopilaciones. Por lo tanto, en este repertorio del *modo de mi* en conjunto, tras el IV grado como nota de peso, se hallan el V y el III, en cantidades similares y en torno a un tercio del mismo. Las tonadas de eje en el III grado suele tener en común el diatonismo, tendencia a ámbitos estrechos y un apoyo secundario en el IV grado. Un buen ejemplo de esto sería la melodía del *miserere* de Semana Santa, cuya fórmula más difundida presentamos a continuación:

1375a "Miserere" de Semana Santa (I)
(fórmula más difundida)

1856 A

Solle

1. Mi - se - re - re me - i, De - - -

- us - - - se - cun - dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am

tu - - - am. - - -

1856 B

2. Et secundum multitudi - nem miserationum tu - a - -

- - - rum, - - - de - le - - -

i - ni - qui - ta - tem me - - - am. - - -

Miguel Manzano indica lo siguiente:

La fórmula melódica del canto del *miserere* en la tradición popular es idéntica, con leves diferencias, al menos por las tierras de la Submeseta Norte. Más que una corruptela de la salmodia del tono IV gregoriano, es una recreación popular del mismo. A la sonoridad básica de la fórmula gregoriana, cuyas inflexiones melódicas (incipit, mediatio y finis) sigue a grandes rasgos la popular, ésta añade algunos elementos, como son un mayor desarrollo melismático en la semicadencia del primer hemistiquio (mediatio) y de la cadencia final (finis), una cromatización incidental del II grado del sistema melódico (fa), en algún caso del III (sol), que no afecta, sin embargo, al carácter diatónico de la melodía, y un cambio en la cuerda recitativa, que en la salmodia gregoriana es La y en la variación popular es Sol. Sin embargo, el elemento principal de la sonoridad, el modo de Mi diatónico de ámbito reducido, es prácticamente idéntico en ambas fórmulas.⁶⁶

Se puede constatar una relación directa del repertorio gregoriano en el IV modo y el *modo de mi*, principalmente en el *miserere* y los cantos de Semana Santa en general, pero también en algunos casos otros grupos del repertorio, como se puede extraer del siguiente comentario:

⁶⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. III, tomo II, pág. 127.

Los sistemas modales hay que buscarlos sobre todo en los apartados y secciones más tradicionales, como los romances y ramos navideños, y los cantos de Semana Santa, en los cuales, curiosamente los sistemas melódicos presentan unos rasgos mucho más arcaicos que los textos, relativamente recientes, que se cantan con esas fórmulas melódicas.⁶⁷

Los procesos cadenciales en las pausas intermedias tienen las mismas preferencias por los grados I, III, IV y V halladas en las recopilaciones. Otros grados como el II, VI, VII y la octava se presentan escasamente. La fundamental es la nota preferida, muy por encima de otras, es decir, la cadencia cerrada predomina en los reposos intermedios del *modo de mi*, (con más de 200 ejemplos), lo que muchas veces consiste en una repetición cadencial de la parte media a la final de las tonadas. El IV grado es el segundo en preferencia (con cerca de 150 casos), muy por encima del III (64 ejemplos, de los cuales la mitad con alteración ascendente), aunque en otras recopilaciones éste último se aproxima e incluso supera a aquél. El V grado es el siguiente, con 57 ejemplos, por detrás del I, III y IV.

En la tipología de las cadencias finales destaca el modelo descendente tetracordal, el que hemos llamado *cadencia frigia*, que se presenta en un tercio de los especímenes, en algo más de 100, pero, teniendo en cuenta que una veintena poseen ambigüedad tonal mayor o menor por elevación atemperada de los grados II o II y III. Se presenta con frecuencia el modelo descendente pero modificado, en 150 de los más de 300 documentos, de tal manera que hay: elisiones de algún grado del tetracordo final, en 49 casos, con preferencia por omitir el II grado, por delante del III y el IV; giros y bordaduras por encima de la fundamental en el movimiento básicamente descendente, en 38 ejemplos; giros y bordaduras por debajo de la fundamental una vez rebasada ésta para volver al final, en 34 casos; y combinaciones diversas de todo lo anterior, elisiones, giros y bordaduras, tanto inferiores como superiores, en una treintena más de documentos. Los finales descendentes son igualmente abundantes y preferidos en todo el repertorio tradicional español y más aún, en el europeo en general, pues es una forma muy eficaz y natural de resolver la tensión melódica creada⁶⁸. Del resto, destaca la presencia de 51 documentos cuyo apoyo principal en la cadencia se efectúa en el III grado y es habitual el descenso al VII grado por debajo de la fundamental, también, en cerca de una decena aparece el salto VII-III antes de descender a la fundamental. Una parte considerable de estos ejemplos se encuentran en el volumen tercero (repertorio religioso), los que poseen apoyo principal en el III grado, muchas veces como cuerda recitativa. Por último, hay cerca de una veintena de ejemplos de registro “plagal”, con descenso por debajo de la fundamental, principalmente hasta el VI grado (que en la mitad de los ejemplos aparece elevado); y por último, apenas un par de ejemplos de final de salto (IV-I). En cuanto a giros o fórmulas repetidas en las cadencias finales, aparte del salto VII-III, se hallan una veintena de documentos con el movimiento altamente cromatizado III- II(elevado)-III-II (natural)-I que se observa en varios cancioneros

Hay una elevada presencia de mezclas de entonaciones en el *modo de mi* cromatizado, hasta el punto de poderse afirmar que constituye una característica propia de dicho sistema. Miguel Manzano, con respecto a dicho *modo*, únicamente expone brevemente la tipología que denomina inestabilidad modal-tonal, que es la presenta

⁶⁷ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. III, tomo I, pág. 29.

⁶⁸ Walter Wiora indica que en la observación de los tipos melódicos europeos destaca el modelo simétrico en forma de arco, que es una de las características distintivas de la música occidental. WIORA, Walter: *European folk song. Common Forms in Characteristic Modifications*. Cologne: Arno Volk Verlag, Oxford University Press, 1966, pág. 7.

tendencia al modo menor por medio del II grado, y de la misma manera, también al hablar del *modo de la*. La casuística es muy variada y abundante, pues de los cerca de 250 documentos del *modo de mi* cromatizado, aproximadamente la mitad de los mismos poseen en distintos grados, desde pequeños giros hasta tendencias claras y predominantes hacia los modos mayor y menor en una proporción similar, más una decena en los que se mezclan ambos.

En los documentos que poseen variantes, éstas aparecen ordenadas de lo modal a lo tonal y por orden de frecuencia de los distintos sistemas, partiendo del *modo de mi* diatónico, después cromático, *modo de la*, *modo de sol*, menor tonal y menor y mayor tonal, en función de un posible proceso evolutivo, aunque, advierte Manzano, se trata de una ordenación, “que apunte al menos como hipótesis de trabajo.” No sólo por la propia ordenación interna de estas tonadas, sino por los comentarios relativos a algunos grupos de variantes, la búsqueda de un sistema melódico originario único subyace en este método, que unas veces localiza como seguro, mientras, que otras, parece plantear dudas. He aquí algunos de esos comentarios:

El estudio de las variantes de esta tonada revela claramente la interrelación entre los modos de Mi cromatizado y Sol modal. Parece evidente que el modo originario de la tonada es el de Mi, tal y como aparece en la versión zamorana (tonada 44. vol. I, tomo I, pág. 193).

He aquí otra tonada bien típica de la ambigüedad que con frecuencia se manifiesta en el repertorio popular. Comparando las variantes se queda uno con la duda de cuál puede ser la que más se acerque al tipo original. No es seguro en este caso que sea el Mi cromatizado, que aparece en la versión 119d más claro que en las dos primeras versiones. (tonada 119, vol. I, tomo I, pág. 307).

Una lectura comparativa de las fórmulas melódicas permite detectar algunos detalles muy reveladores. Salta a la vista la variedad de sistemas melódicos y la diversidad de perfiles dentro de cada uno de ellos. Prevalece el modo de Mi, sobre todo el cromatizado en el III grado, pero está diversificado en tipos melódicos diferentes, entre los que hay muy poco parecido, a pesar de la reiteración del inicio por salto de cuarta (Mi-La). Un dato curioso y muy interesante de observar y analizar es la forma en que el modo de Mi, sin duda originario, deriva hasta el modo de Sol, al cromatizarse de modo estable los grados III, II y VI del sistema (Sol, Fa y Do respectivamente), (...) (tonadas 637-657, Gerineldo, vol. II, tomo I, pág. 100).

Como se puede observar, hay una tendencia a presentar muchas veces el *modo de mi* como sistema melódico originario de los grupos de variantes.

Veamos ahora un ejemplo concreto, la tonada 121 *Escucha, paloma blanca*, sobre la que el autor expresa lo siguiente:

De nuevo tenemos en esta melodía la alternancia de funciones sobre la nota Mi, que aparece aquí unas veces como sonido básico del modo de Mi cromatizado y otras como tónica del modo menor tonal. Examinando el conjunto de las nueve variantes, parece claro que el modo originario es el primero, Mi cromatizado, que en las dos últimas versiones se mayoriza en Sol modal.⁶⁹

Estas variantes presentan básicamente el esquema arquetípico del *grupo 6* de Torner, arranque de cuarta (mi-la), subida al VII grado (en vez del VI), cadencia intermedia al IV grado y repetición del arco con cadencia final a la fundamental. La diferencia entre ellas se produce en el final, de tal manera que: 121a presenta final con el II grado elevado; 121b, con variantes estróficas, con el II elevado temperado y atemperado y el II y III grado elevado temperadamente; 121c, con el II y III grado elevado atemperado; 121d, nuevamente con el II grado elevado temperado; 121e, con el II y III grado elevado temperadamente; 121f con final en *mi*; 121g, otra vez con el II grado elevado

⁶⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit, vol. I, tomo I, pág. 308.

temperadamente; y finalmente, 121h, en modo mayor (con armadura de la mayor). Esta es la primera:

121a Escucha, paloma blanca

♩ = 88

Jiménez de Jamuz

149

Es- cu- cha, pa- lo- ma blan- ca, es- ta no- che ven- go a ver- te, a- só- ma- te a la ven- ta- na si no hay in- con- ve- nien- te.

Presenta sumo interés la 121b, que en las variantes estróficas introducidas en la interpretación por el informante, aparecen reunidos dos de los tipos de finalización del resto de variantes, el que presenta el II grado atemperado y el II y III grado elevado temperadamente:

121b Escucha, paloma blanca

♩ = 88

Castrocalbón

150

Es- cu- cha, pa- lo- ma blan- ca, que es- ta no- che voy a ver- te; a- só- ma- te a la ven- ta- na, si no hay in- con- ve- nien- te.

(las tres melodías inferiores son variantes que la intérprete introdujo)

El esquema del *arquetipo* aparece repartido por los cancioneros consultados con todos estos tipos de finales, en *mi*, menor, mayor y ambiguo menor o mayor, por lo que difícilmente se puede hablar y sobre todo demostrar que uno sea el original o anterior a los demás. Bien es cierto que el tipo en el *modo de mi* se observa con frecuencia, pero eso únicamente permite deducir que hay un especial gusto por esa forma de entonación final tan frecuente en la música de tradición oral española.

En los perfiles melódicos del *modo de mi* la forma en arco es la más abundante, dentro de la cual este *arquetipo* del grupo 6 está muy presente, pues se halla en 70 documentos, de los cuales en algo más de 40 de forma literal o con pocas variaciones sobre dicho modelo. Aparte de dicho perfil, cuyo eje principal se articula en torno al IV grado, hay otro grupo abundante, el que lleva eje estructural en el V grado, cuyo comportamiento melódico suele presentar más abundantemente un perfil ondulado, que oscila entre el III grado (muchas veces elevado) y aquél, pero, a veces, con el IV, con inicio en el III grado, pero también en el V o I, muchas veces con cadencia intermedia abierta, al III grado, o incluso al V, y algunas al IV, para de ahí volver a hacer un movimiento ondulado hasta el final descendente. En ocasiones, se produce en varios tramos con cadencia cerrada al I, y también puede presentarse un arco, como en el modelo del *arquetipo*, o incluso mezclarse con éste haciendo, tras una cadencia intermedia, el perfil del *arquetipo*, con su eje en el IV grado, en forma de arco (con el

inicio de salto que le es propio). Este comportamiento, al igual que el *arquetipo*, aparece repartido por todos los géneros del cancionero, pero con especial incidencia en rondas y tonadas de baile.

72 (Aire que vienes de arriba)

♩ = 76

Luyego

85

Ai-re que vie- nes de-a-rri-ba, no me re-
vuel-ques el pe-lo, que lo trai-go pei- na-di-to, mi
ni- ña mo-re-na, de ma-no de mi mo-re-no.

También son frecuentes los casos que llevan eje estructural en el III grado, que atribuíamos a la abundancia de documentos religiosos, donde este comportamiento tiene más incidencia, cuyo perfil más usual es un movimiento ondulado en torno a la fundamental y el III grado; pero el IV grado incide también en mayor o menor medida, desde un apoyo secundario menor, hasta una constituir una cuerda doble, aunque en otros casos se puede observar hasta un eje III-IV-V contra la fundamental. Un buen ejemplo de esta tipología sería la melodía del *miserere* presentada atrás, en la que predomina el diatonismo y los ámbitos estrechos. Aunque se encuentra en mayor cantidad en tonadas religiosas, en más de la mitad, y el resto se reparte por todos los géneros, hay un grupo compacto, de una decena de documentos, dentro de los cantos de boda y, de media docena, entre los aguinaldos. Un único ejemplo de trabajo hemos hallado. Es el siguiente:

1103 Canción de majar lino (Verae fue mi nacimiento)

♩ = 76

Val de San Lorenzo

1451

(Al ritmo de los golpes de la espadilla)

Ver-de fue mi na-ci-
mien- to, a- zul la pri-me- ra flor, y a- ho-
ra es- toy co- mien- do a la me- sa co-mo un se-
ñor, (siguen los golpes sobre la fitera)

Los documentos de movimiento descendente son cuantiosos también en esta recopilación, con ceca de 70, cantidad similar a la del tipo anterior de eje en el III grado. Dentro de los cuales se pueden distinguir a su vez: los que presentan un movimiento descendente desde la octava y desde de el inicio (cerca de 20 ejemplos); y aquellos que, iniciándose de diversas maneras, predomina también el movimiento descendente desde la octava (cerca de 30 casos). En la mayor parte estos ejemplos suele haber un peso central en los grados IV, V o en ambos. Por último, hay otros modelos descendentes, entre los que domina el descenso desde el VI grado en diversas formas, bien desde el inicio, desde una parte, predominando el descenso, o en tramos, en combinación con

otros movimientos (en algo más de 20 documentos). Cualquiera de estos tipos, como los anteriores, pueden aparecer combinados de diversa manera hasta hallar inclasificables que no se adaptan a ninguno de los anteriores o a varios simultáneamente.

Miguel Manzano realiza una sistematización de los comportamientos melódicos del conjunto del repertorio⁷⁰, agrupando los tipos de perfiles en tres grandes bloques:

Las melodías que, partiendo de la nota modal, realizan un ascenso en suaves ondulaciones hasta una determinada altura más o menos amplia, y vuelven a descender de un modo parecido hasta el sonido básico del sistema. Dependiendo de los ámbitos, puede darse desde un arco alargado y estrecho hasta uno alargado y esbelto.

Las melodías en las que el sonido básico de la organización está, aproximadamente, a media altura entre las notas extremas que abarca el ámbito. El perfil estaría formado por dos arcos contiguos, uno de los cuales está invertido, con infinitud de variantes.

Y por último, las que llevan un perfil trazado por el decurso melódico que forma una línea descendente con ondulaciones suaves, desde un comienzo en los sonidos altos hasta un reposo en la nota básica del sistema, situada en el extremo de abajo.

Aparte, Manzano indica que son muy escasos los pasajes con arpeggios, los saltos bruscos y movimientos virtuosísticos, las progresiones melódicas y las secuencias o repeticiones del mismo diseño a varias alturas, tan frecuentes en ciertas tradiciones de Europa oriental.

Los perfiles más usuales en el *modo de mi*, no poseen características específicas que los diferencien del resto del repertorio. El primer tipo, el arco básico es el más abundante (y no sólo en España). El segundo tipo, menos frecuente en el *modo de mi*, sería de alguna manera una derivación del tipo básico en arco con un registro “plagal”, en el que se amplía la melodía por debajo de la nota básica hasta el VI grado (natural o elevado), más frecuentemente, y en menor medida al V o IV. Dado que el arco inferior suele ser menor (desde el VI grado) cabe incluirlo dentro del tipo básico en arco. El último grupo, que es el de las melodías de predominio descendente que, como se ha indicado, presenta una buena cantidad de ejemplos en el *modo de mi*. Walter Wiora afirma que este modelo, siendo un tipo muy antiguo en la música occidental, ha sido progresivamente sustituido por las formas con arco simétrico⁷¹.

El Cancionero Leonés presenta uno de los repertorios con más abundancia del *modo de mi* y de otras entonaciones modales, a pesar de ser recopilado a mediados los años 80. Sin entrar aquí a analizar las causas de esta persistencia de modelos arcaizantes, se puede apuntar que, entre la combinación de varios factores, sin duda está el relativo aislamiento, sobre todo de muchas comunidades de las zonas de montaña, y el mantenimiento de formas de vida tradicionales hasta hace bien poco. Esto, unido al trabajo exhaustivo de recopilación aquí realizado, que incluyendo todos los géneros, ha influido, sin duda, positivamente en estos resultados, pero también el registro de entonaciones ambiguas y la inclusión de variantes.

El Cancionero popular de Burgos de Miguel Manzano

El Cancionero popular de Burgos de Miguel Manzano es, a nuestro juicio, una de las más importantes obras de recopilación realizadas en España. Partiendo de la estructura y contenidos del *Cancionero leonés*, éstos se amplían, con la inclusión de nuevos aspectos de carácter general, destacando el epígrafe *Aspectos históricos*, o el

⁷⁰ En el vol. I, tomo I, pág. 134, y en el vol. II, tomo I, pág. 66.

⁷¹ WIORA, Walter: Op. cit., pág. 7.

mayor desarrollo en otros como el análisis de los elementos musicales⁷². El fondo documental destaca la abundancia del material recopilado, con cerca de 3000 documentos transcritos (2721), sobre los algo más de 2000 del *Cancionero leonés*.

Desde 1991 a 1993 se realizan la mayor parte de los trabajos de campo, que se ven publicados desde el año 2001 a 2005 en 6 volúmenes, quedando, en el momento de la realización del presente análisis, por publicar el 7º y último volumen, dedicado a la música instrumental⁷³. Esta es la distribución de géneros en cada uno de los mismos y el número de documentos que recogen:

- I. *Rondas y canciones*. 321 documentos.
- II. *Tonadas de bailes y danza*. 339 documentos.
- III. *Cantos narrativos*. 615 documentos.
- IV. *Canciones infantiles*. 351 documentos.
- V. *Canciones del ciclo anual y vital*. 444 documentos, de los cuales hay: 77 cantos de aguinaldo en navidad y otras fiestas, 143 cantos petitorios de otras fiestas, 37 de otras fiestas (mayos, San Juan, quintos y toros), 94 cantos de boda, 20 canciones de cuna, 15 cantos de trabajo y 58 cantos de diversión y pasatiempo.
- VI. *Cánticos religiosos*. 649 documentos.

Las cantidades relativas son muy similares a las de León, con la mayor presencia de determinados géneros, como las tonadas rondeñas, de baile y narrativas (vol. I a IV); pero, también con la escasez de otros, como los cantos de trabajo y de cuna (vol. V); y la abundante veta encontrada en otros tradicionalmente descuidados, como son los cantos religiosos (vol. VI).

En la sustancia tonal de los documentos hay una elevada proporción y variedad de entonaciones, muchas de las cuales no pertenecen o no se adaptan a los modos mayor y menor modernos. Cerca de 700 documentos presentan estas características, en torno al 40% del total, que es una cifra similar a la obtenida en el *Cancionero leonés*, muy a tener en cuenta, dadas las fechas todavía más recientes de recogida. Dentro de los documentos de naturaleza modal, en torno a la mitad corresponderían al *modo de mi*, en aproximadamente el 14 % del total de documentos. Por una parte, evidencia la fuerte presencia de estas entonaciones modales en la memoria de los cantores⁷⁴, y por otra, de nuevo indica la inclinación al uso del *modo de mi* que, en la mayoría de las recopilaciones de mayor riqueza modal suele corresponder a una parte importante, llegando a la mitad o más del total modal.

En el *modo de mi* hay una alta presencia de ejemplos diatónicos, y así, de los 374 documentos en dicho modo 179 son diatónicos contra 195 cromatizados, con lo que se acerca a la mitad del total, siendo una de las recopilaciones con mayor cantidad de

⁷² El propio Miguel Manzano en una nota dice: “El trabajo de sistematización y análisis de los sistemas melódicos modales que hacemos en este capítulo [*Modos, tonos y sistemas*] es la continuación, hecha con mayor precisión y amplitud, de la que hemos venido realizando en la introducción a nuestro *Cancionero leonés* y en algunos otros trabajos parciales que venimos elaborando desde la publicación de aquella obra.” MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, vol. I, pág. 167.

⁷³ Queda por tanto, excluido de nuestro trabajo el estudio de dicho volumen, que aumenta la cifra total de documentos recogidos en más de 3000.

⁷⁴ En el epígrafe *Los cantores y cantoras en las distintas áreas geográficas* se puede ver una situación que es similar a otras recopilaciones: el número de cantoras participantes prácticamente cuadruplica al de los hombres; y por otra parte, la mayoría son personas de edad, pues el 65% son nacidas con anterioridad a 1930, siendo la mayor parte entre 1910 y 1940. MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, págs. 259-263.

entonaciones diatónicas. Se reparten por toda la obra, cuya mayor parte corresponden a cantos narrativos, con algo más de medio centenar de documentos, seguido del repertorio del ciclo anual y vital y religioso respectivamente, y con menor cantidad en las de tipo rondeño y de baile. Si tenemos en cuenta las cantidades totales de documentos la mayor incidencia correspondería a las tonadas de los ciclos anual y vital, pues presenta 444 documentos contra los 615 de los cantos narrativos, lo que puede ser un indicativo de que estos tipos diatónicos se encuentran entre los ejemplos de un sustrato más antiguo, que el propio Manzano indica: Pero, como puede percibir cualquier lector atento, es la sonoridad vetusta y severa del **modo de mi** la que aparece con mayor frecuencia en el repertorio de este volumen.”⁷⁵ También se halla este tipo de configuración modal arcaizante en el repertorio religioso, muchas veces relacionado con el repertorio gregoriano (como la entonación del *miserere* del *IV modo*), pero junto con un bloque de música tonal “de hechura a veces reciente.”⁷⁶

Del *modo de mi* cromatizado, de los casi 200 documentos, la mayor parte corresponden a la alteración única del III grado elevado (75 documentos), seguido de la alteración conjunta del II y III grado (58 documentos), mientras que otras presentan mucha menor incidencia: el II grado único, en 14 documentos; el VI único, en 9; el VI, II y III, en 16; el VI y III, en 9; el VI y II en 2; el V en 9 y el VII en 2. Llama la atención la escasa presencia de alteraciones atemperadas, puesto que, de las 194 tonadas cromatizadas, únicamente 44 presentan estos sonidos, mientras que, por ejemplo, en el *Cancionero leonés* esa proporción se elevaba a la mitad del total.

En los ámbitos máximos hay mayor cantidad de documentos que presentan un recinto máximo de sexta (122 documentos), seguido de la séptima (111), la octava (75), la quinta (33), superiores a la octava (22) y por último la cuarta (13). Hay una cierta tendencia a los registros más amplios, pues no superan la sexta 168 documentos y 209 presentan una séptima o superior. Son cantidades similares a las que presentan la suma de todos los documentos de las dos primeras secciones del cancionero, según vemos en la tabla resumen siguiente⁷⁷:

INTERVALO DEL ÁMBITO	TIPO	FRECUENCIA	TOTALES
Segunda	mayor	1	1
Tercera	menor	2	9
	mayor	7	
Cuarta	disminuida	1	38
	justa	37	
Quinta	disminuida	118	132
	justa	114	
Sexta	menor	117	202
	mayor	85	
Séptima	disminuida	11	172
	menor	132	
	mayor	29	
Octava	disminuida	4	151
	justa	147	
Más de octava		60	60
TOTAL			765

Manzano indica que el hexacordo “se revela como el ámbito más frecuente de las melodías”. Al comparar el muestreo realizado en el *Cancionero leonés* con este de

⁷⁵ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit vol. V, pág. 21.

⁷⁶ Ibidem, vol. VI, pág. 29.

⁷⁷ Ibidem, vol. I, pág. 187. En cada una de las secciones siguientes no se incluyen tablas, pero se indica que los resultados son similares.

Burgos el resultado es muy similar y del recuento de 766 melodías en León, 543 no llegaban a la extensión de una octava, y aquí, son 554 de un total de 785.

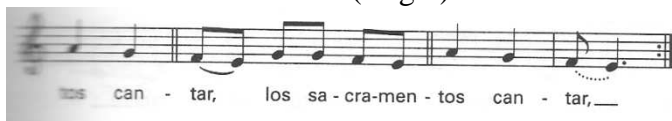
En los grados de inicio predomina la fundamental, con un total de 206 documentos, seguido del III grado, con 54 documentos, tras los cuales y en cantidades similares están el IV, V, VI y VIII entre 20 y 30 documentos. En la interválica de arranque, el unísono es la preferida, con 166 ejemplos, siendo el intervalo de cuarta que con más frecuencia aparece tras la o las notas repetidas, con 55 de los 166 casos. Aparte, el intervalo directo más abundante tras el unísono es la cuarta justa, que aparece en 60 documentos más, con excepción de la segunda mayor, que se presenta en 68 tonadas (la segunda menor en 27 más), pero sumando en conjunto el intervalo directo y tras el unísono es más usual la cuarta. Después se encuentra la tercera, menor en 26 ejemplos y mayor en 16 más. Apenas hay unos pocos ejemplos de quinta (5), sexta (1) y octava (2).

No existe caso alguno que presente la segunda aumentada, como ya advierte Miguel Manzano en la introducción, lo que corroboraría que su área de incidencia desaparece en esta región.

Las notas de peso y cuerdas recitativas se reparten entre el III, IV y V grados, con la mayor incidencia el IV grado, que predomina en cerca de 200 documentos, algo menos de la mitad. El III y el V le siguen en importancia, con cantidades similares, pero el III grado presenta más ejemplos, con un total de 72, sobre los 50 que llevan el V grado. La abundancia del repertorio religioso ha podido determinar la mayor presencia de este III grado sobre el V, puesto que 25 ejemplos pertenecen al VI volumen, aunque algo más de una veintena están dentro del grupo de cantos petitorios (aguinaldos de Reyes, de Santa Águeda y sobre todo marzas). En estos armazones melódicos una nota de peso único, sobre el III, IV, o V grado, no es lo más frecuente, sino que se combinan varias, dos o hasta tres de estos grados. Los ejemplos que presentan el peso principal en el IV grado son los que con más claridad aparece un eje único, mientras que con el III y V grado suele presentarse otro eje secundario, desde una incidencia leve, hasta el caso igualar en importancia al principal. En algo más de 30 documentos varía y se reparte entre estos tres grados, hasta el punto de no predominar uno de ellos. Los que presentan un peso más claro en el III grado suelen utilizar el IV grado como eje secundario (en algunos ejemplos hasta igualar al anterior), y a veces el V, mientras que con el eje principal en el V grado el eje secundario más frecuente es el IV, a la inversa del peso principal en el IV grado. También el V grado se acompaña del III grado como peso secundario y a veces del IV. Hay unos pocos ejemplos con eje principal en el I grado (en 6 documentos) y cerca de una veintena en la octava. Estos últimos son los que poseen el perfil descendente desde ese VIII grado como cuerda inicial, con predominio de un peso central en el IV, V o incluso en ambos grados.

A pesar de que la forma descendente es connatural al *modo de mi*, el modelo cadencial descendente por grados de forma literal (*frigio*) predominante en otras antologías, se encuentra en 123 documentos, mientras que otros modelos descendentes (con bordaduras y saltos) aparecen en al menos 136 tonadas, de las cuales: 31 eluden algún grado del tetracordo *mi-la*; 28 presentan giros sobre el II, III o IV grados; 35 presentan un salto descendente al final, principalmente el salto III-I (muy presente en el conjunto del repertorio consultado); 11 poseen al final un giro por debajo de la fundamental, o circulan por un ámbito plagal con final ascendente, en 41 ejemplos; y 35 presentan combinaciones de lo anterior, como bordaduras inferiores, superiores y saltos, en diversas formas. A continuación presentamos algunos de estos finales:

1. Tetracordo descendente (Frigio). Tonada 17b.



2. Con bordaduras. Tonada 110a



3. De salto. Tonada 77.



4. Con bordadura inferior. Tonada 72.



5.1. En combinación de bordaduras y saltos. Tonada 55b.



5.2. Tonada 75a.



6. Plagal. Tonada 1 (III) h.



7. Desde el III grado. Tonada 4c.



Se pone de manifiesto la variedad de formas de cadencia, aun cuando predomina la tendencia del *modo de mi* por cadenciar de forma descendente (ejemplo 1) y se evite en muchas ocasiones por medio de giros o bordaduras diversas hasta la fundamental (ejemplo 2), o inclusive después de ésta (ejemplo 4), llegando a tomar un registro “plagal” finalizando de forma ascendente (ejemplo 6). Muchos documentos presentan combinados varios de los comportamientos anteriores, con saltos y giros diversos,

siendo a veces difícil encuadrarlos en un grupo. Prueba de la gran diversidad que se puede observar en las cadencias es que todos los ejemplos anteriores han sido extraídos únicamente del primer volumen, (*rondas y canciones*), repitiéndose esta diversidad en el resto de secciones; si bien, en el caso concreto de final apoyado desde el III grado (ejemplo 7), un tercio de sus documentos, en torno a una veintena, se hallan en la sección de *Cánticos religiosos*. Hay algunas formulas repetidas en otras recopilaciones en diferente cantidad: el salto final VII-III antes de descender a la fundamental del ejemplo 5.2, y en al menos una veintena de documentos; el dibujo en melodía-acorde *Si-sol-mi* del ejemplo 5.1; o el giro cromatizado de los grados III-II elevado-III-II natural-I, que apenas posee unos pocos casos.

En lo referente a los posibles sistemas en evolución⁷⁸, Miguel Manzano explica y cataloga los ejemplos más frecuentes debido a la presencia de entonaciones variables en el curso de algunas melodías. En el *modo de mi* es usual encontrar esta variabilidad. De hecho, de los 6 grupos que distingue Manzano, dos se refieren exclusivamente a este *modo*: La inestabilidad del II grado, que produce ambigüedad entre el *modo de mi* y el *modo de la*; y la inestabilidad de los grados II, III y VI, que produce ambigüedad entre *mi* y *sol*. Es decir, la tendencia hacia el modo mayor y menor que ha sido descrita en referencia a los grados II y III del tetracordo inicial del *modo*, que es la más frecuente. La alteración de otros grados, tiene mucha menor incidencia, sobre todo del VI, y algún caso del VII, aumentan las combinaciones del tetracordo inferior con las que proporcionan ahora estas alteraciones en el tetracordo superior, que también puede ser de *mi* y menor, por este orden de preferencia, siendo el mayor casi inexistente por la elevación conjunta del VI y VII grado, puesto que éste último grado suele ser una bordadura inferior de la fundamental independiente del VI grado alterado. Puede ser una evidencia de una tonalización y de ahí que el movimiento conjunto del VI y VII grado ya pertenezca a ejemplos cuyo tetracordo inferior sea estable mayor o menor tonal.

Los otros tipos de comportamiento en la descripción de Manzano son los siguientes: La inestabilidad o ausencia del VII grado produce ambigüedad entre los modos de do y de sol; la inestabilidad del III grado produce ambigüedad mayor-menor, distinguiendo según el tipo de inestabilidad un resultado de sonoridad mixta o “plurimodal”; la modificación de la entonación de un grado característico de un *modo* produce una modulación propiamente dicha; y por último, la presencia de sonidos pertenecientes a dos sistemas modales diferentes produce una mezcla de sonoridades que impiden adscribir la melodía a un sistema determinado. Estos comportamientos también se puede contemplar en el *modo de mi*: la inestabilidad atrás descrita del VII grado, la inestabilidad del III grado con la mezcla del modo mayor y menor junto con el de *mi*, y la modulación y mezcla de modos, que es muy clara en el fandango, por ejemplo.

Manzano describe los casos más frecuentes que denomina “constantes evolutivas”, donde además de la tendencia del *modo de mi* hacia el *modo de la* y de *sol*, se hallan las de estos dos últimos hacia los respectivos modos mayor y menor tonal, la tendencia del modo menor hacia el modo mayor, la tendencia inversa de “involución”, y la presencia de sonoridades ambiguas. En general, no es abundante la cantidad de casos en el *Cancionero popular de Burgos*, aunque en los 195 documentos cromáticos del *modo de mi* son frecuentes los cambios de entonaciones, como los arranques en modo mayor del tetracordo inferior por elevación del II y III grado y otro tipo de giros, tanto mayores como menores en el curso de las tonadas, pero sin tendencias manifiestas en partes resolutivas como las cadencias y finales, que sólo se encuentra en medio centenar de documentos: la tendencia al modo menor (29 documentos), que supera en número a la

⁷⁸ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I., págs.181-182.

del modo mayor (17 documentos), mientras que la tendencia mixta mayor-menor se da con menos frecuencia (10 documentos) fruto de la presencia de fragmentos con el II y III grado elevados conjuntamente y otros con el II grado elevado únicamente. A continuación, presentamos un ejemplo de cada una de las tres posibles tendencias evolutivas:

19 Los sacramentos de amor (XII) Padilla de Arriba

♩ = 104

56

Si quie - res o - ír, ma - da - ma, los sa -
 cra - men - tos can - tar, _____ es - cu - cha por un mo -
 men - to, que les voy a co - men - zar. _____

La tendencia al modo menor por la injerencia del II grado elevado resuelve en el final hacia el *modo de mi*. Parece que se estabilizaría en el modo menor predominante, con la cadencia final también con el II grado elevado, y se podría pensar en la posible evolución del *modo de mi* al modo menor. Sin embargo sucede lo contrario, puesto que las variaciones estróficas en vez de hacer menor completamente la entonación la llevan al *modo de mi*, como evidencia la siguiente nota al pie de la tonada: “La cantora entona fa sostenido en las dos primeras estrofas en los pasajes indicados, y nunca en la cadencia final. A partir de la 3ª estrofa la entonación se estabiliza en modo de mi (fa natural).”⁷⁹ Esto pone en evidencia la supuesta tendencia unidireccional del *modo de mi* hacia los modos menor o mayor, al haber casos opuestos donde un modo menor inicial deriva hacia el de *mi*.

Veamos ahora otro ejemplo:

249b Algún día, algún día Rupelo

♩ = 80

356

An - da di - ciendo tu pa - dre que yo pa - ra ti soy
 po - co: _____ i - re - mos a la cho - pe - ra y cor -
 ta - re - mos un cho - po. Al - gún dí - a, algún dí - a, ma - jo, al -
 gún dí - a, cuando tú me do - ra - bas yo no que - rí - a; yo no
 que - rí - a, ni - ña, yo no que - rí - a, al - gún dí - a, algún dí - a, ma - jo, al -
 gún dí - a. _____

⁷⁹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, pág. 374.

La tendencia mayor predomina, hasta el punto de que la entonación del *modo de mi* sólo se manifiesta de forma ambigua en las primeras cadencias. En otra nota hay un comentario similar al ejemplo anterior: “La cantora cambia indistintamente la entonación natural, ambigua o cromatizada, de los sonidos señalados con (↑).”⁸⁰ Es decir, que la entonación en este caso oscila entre el modo mayor y el *modo de mi*, pasando por la entonación neutra de los sonidos atemperados, quizá la entonación más arcaica que por influencias de la tonalidad moderna la hace oscilar entre el *modo de mi* y el modo mayor. He aquí un último ejemplo de posible evolución modal:

604 La flor del agua (I)

872 

873 



Hay una tendencia neutra mayor predominante por las entonaciones atemperadas, que en la segunda fórmula, al final, se transforma en menor con final en *mi* o menor (II grado elevado entre paréntesis). Nuevamente se incluye una nota: “La cantora va transformando progresivamente la entonación y el ritmo desde la primera fórmula melódica hasta la segunda.”⁸¹ Entonces, de un inicio de tendencia “neutra-mayor”, pasamos a la tendencia menor del final, lo que refleja que la dirección evolutiva *modo de mi* → modo menor → modo mayor no es efectiva, sino que hay una “alternancia modulante de tónicas homónimas” que en casos como el presente y otros donde hay recogidas variaciones estróficas introducidas por el cantor en la misma tonada, las combinaciones de entonaciones en el tetracordo inferior pueden evolucionar de forma diversa entre el *modo de mi*, el modo menor, el modo mayor y las entonaciones neutras. En estos documentos es donde mejor se manifiesta la sutil cercanía de los modelos de entonación hasta el punto de combinarse de muy diversas formas.

En cancionero de Burgos, al igual que en el de León, se realiza la ordenación de variantes según un posible orden evolutivo, de tal manera que:

Por ejemplo, examinando en una serie de cancioneros todas las melodías en *modo de mi*, por poner el caso más frecuente, y disponiéndolas en un determinado orden, primero las diatónicas, después las que presentan inestabilidades en el grado III, en el II-III, sólo en el II, y en el II-III-VI. Tanto en uno como en otro caso, el examen comparativo nos mostrará las

⁸⁰ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. II, pág. 139.

⁸¹ Ibidem, vol. I, pág. 249.

constantes evolutivas, es decir, la trayectoria transformativa que experimentan los sistemas como norma general.⁸²

La dificultad radica en determinar la mayor antigüedad de una determinada variante sobre otra, la posible evolución de diatónico a cromático y de determinadas entonaciones a otras, en concreto del *modo de mi* al modo menor y posteriormente al mayor.

El modelo del *grupo 6* de Torner es muy frecuente en esta obra. En al menos un centenar de documentos se encuentra más o menos literal, con el peso estructural en el IV grado y el III elevado en giro sobre aquél, de forma más explícita en una cuarta parte, en torno a 25 documentos, que se pueden considerar variantes de este mismo tipo. El perfil en arco es, por tanto (con inicio de salto en su forma literal), el más frecuente también, pero no un arco único, sino la combinación de varios, puesto que incluso en el modelo del *grupo 6* lo más habitual es la repetición cadencial dentro de la misma tonada tras una primera llegada a la fundamental (la cadencia intermedia más frecuente es al I grado), haya otro arco (muchas veces más reducido) o incluso más de dos. Miguel Manzano organiza los perfiles melódicos en tres grandes grupos⁸³, indicando que se cumplen salvo raras excepciones: el primero presentaría “una serie de arco suaves formados por ascensos y descensos dispuestos en muy diversas formas, siempre alrededor de la nota básica del sistema” Añade que se halla preferentemente en tonadas cuyo sonido básico se encuentra en la zona media del ámbito que abarca la totalidad de la melodía. Pero no es el sonido básico, sino la nota o notas de peso en oposición a éste, las que configuran este perfil en los documentos del *modo de mi*, como en los ejemplos del *grupo 6* con eje en el IV grado, o las que poseen eje en el V grado, que son los puntos intermedios a partir de los cuales se articula el perfil ondulado en arcos sucesivos, y son las notas de peso más frecuentes, junto con el III grado que presenta perfiles más sinuosos. Este es un ejemplo del citado comportamiento melódico:

757 Encinta y abandonada, mata a su novio (I)
Santa María del Mercadillo

Ma-dre del Ver-bo di-vi-no, con-sue-lo del pe-ca-dor, per-mi-te que yo me pue-da ex-pli-car sin de-ten-ción.

El segundo bloque de perfiles lo forman aquellos casos cuyo dibujo es una línea melódica descendente con suaves ondulaciones desde la zona alta de la melodía hasta el sonido básico, situado en la zona más grave. Hay 70 documentos, de los cuales 24 presentan este modelo descendente desde la octava de forma literal, apoyándose la mayor parte en el IV o V grado como ejes de peso, a veces con cadencias en uno de ambos; y 31 casos más donde predomina en ellos el sentido descendente, pero presentan inicios variados, siendo lo más frecuente el salto del IV o V grado hasta la octava para de ahí descender el resto, mientras que otros comienzan con el salto I-IV o I-V y desde ese último grado ascienden hasta la octava y luego tiende al movimiento descendente hasta la fundamental: y por último, aquellos en los que movimiento descendente no se

⁸² MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I., pág. 197.

⁸³ Ibidem, págs. 185-186.

produce desde la octava, sino desde otro grado como el VI o el VII, en 15 documentos más. La tendencia descendente predominante no excluye gran variedad de comportamientos, entre los que se incluyen descensos por tramos, repeticiones del descenso una vez se llega a la fundamental y combinaciones con otros perfiles, como el arco tras la llegada a ese I grado, incluso el perfil del *arquetipo* del grupo 6, tras una gran parte descendente. Manzano explica que este segundo tipo suele presentarse con frecuencia en ejemplos de ámbito no muy amplio y más raramente en los que comprenden o superan la octava, siendo una buena muestra de la tendencia general de los sistemas modales al movimiento descendente, al contrario que los tonales, cuyo final siempre comprenden el movimiento ascendente desde el VII grado al I o su octava, al menos en la realización armónica. Sobre el más de medio centenar de ejemplos que comprenden la octava podemos añadir, a diferencia de otros sistemas modales, que el *modo de mi* tiende menos excepcionalmente a ámbitos más amplios, quizá por poseer ejemplos de génesis más reciente.

Manzano reúne en el último bloque los perfiles que presentan un sentido ascendente desde una zona grave hacia la parte alta, en la que se halla situado el sonido básico. Indica que estos comportamientos son muy raros, incluso en melodías tonales, y cuando se dan en casos de naturaleza modal suelen presentar un colorido sorprendente, por lo desacostumbrado del movimiento. En el *modo de mi* estos casos no se encuentran de forma literal, pues predomina el arco o la ondulación de tendencia descendente, sobre todo al final; pero en los documentos que abarcan un registro “plagal” (que contabilizábamos 41 en total), suele haber un final en forma ascendente o algún giro, nunca predominando esta dirección, pese a que en algún caso está más presente en el dibujo melódico y ámbito grave.

Aunque predomine el dibujo en forma de arco sobre otros, la variedad observada en el *modo de mi* es muy grande: desde perfiles sinuosos, donde el arco no queda a veces completo; la combinación de varios tipos en distinto grado es frecuente, aumentando la enorme riqueza de movimientos; hasta aquellos donde predomina un perfil más rectilíneo con saltos y tiene similitudes con el movimiento en terraza. Este último perfil se da cuando hay una o varias notas de peso estructural que actúan como verdaderas cuerdas recitativas, produciendo dibujos rectilíneos en sus partes de incidencia, mientras que en el resto puede llevar saltos (muchos hacia la nota fundamental) o una combinación con otros movimientos, como los ondulados, curvos y descendentes. Puede hallarse con cualquier nota de peso que actúe como cuerda, pero tiene una especial incidencia en tonadas cuyo eje principal es el III grado acompañado por el IV en muchos casos:

1205 A esta puerta hemos llegado (III)

1900

Tinieblas

Aes - ta puer - ta he - mos lle - ga - do con in -

(ten.)

ten - ción de can - tar; de - nos li - cen - cia la

ni - ña, pa - ra ver de co - men - zar. (*)

Este ejemplo con forma soniquete, que se podría considerar “protomelódico”, tiene esta doble cuerda III-IV en oposición a la fundamental, con similitud a los ejemplos

varios que se hallan en el bloque de cánticos religiosos, muchos de ellos relacionados con la entonación del *miserere*.

De lo observado en esta recopilación destaca la elevada presencia de entonaciones modales, especialmente del *modo de mi*, pese a lo reciente de los trabajos de campo, también la alta proporción de diatonismo y ámbitos tendentes a la estrechez en comparación con otras antologías.

2.12. Galicia

Sobre Galicia hay más de una docena de cancioneros editados y la documentación musical es relativamente abundante en relación con otras regiones españolas. Hay varios cancioneros que abarcan todos los géneros del repertorio tradicional. Destacan el *Cancionero gallego*, de Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay¹; el *Cancionero musical de Galicia*, de Casto Sampedro y Folgar²; y el *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothé Schubarth y Antón Santamarina³. Éste último es especialmente interesante por varios motivos: por tratarse del trabajo de mayor amplitud documental de los citados, cuya naturaleza es eminentemente científica y no divulgativa o artística como otros muchos; al ser Dorothé Schubarth musicóloga de origen suizo, sin contacto directo previo con la cultura objeto de estudio, se produce el interesante hecho de existir una distancia, una visión externa que no se encuentra en otras recopilaciones, cuyos autores son en su mayoría españoles y en no pocos casos incluso naturales de las zonas de estudio; la forma de transcripción de las melodías es tendente a un modelo *etic*, o *descriptivo* (lo contrario que el modelo *emic* o *preceptivo* predominante), que se hace eco del máximo detalle posible de los matices de interpretación mediante la inclusión de signos adicionales a la escritura musical convencional, las entonaciones no temperadas y en especial la inclusión de *variantes estróficas* o registro de las desviaciones melódicas y tonales de un modelo melódico en el curso en sus sucesivas repeticiones que el texto literario efectúa. Todo esto puede aportar nuevos datos de interés para este trabajo.

Resulta oportuno contrastar algunos de los resultados obtenidos en el análisis esta obra de Dorothé Schubarth con los de otra recopilación gallega, para lo cual resulta adecuado el *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro, por la distancia cronológica mayor que ofrece, cuyos trabajos de recopilación datan de finales del siglo XIX y primeros del XX, mientras que en la obra de Martínez Torner y Bal y Gay se remontan a 1928.

El Cancioneiro Popular Galego de Dorothé Schubarth

Los trabajos de recopilación del *Cancioneiro popular Galego* son relativamente recientes, datan de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta (1978-1984), cuya edición en siete volúmenes se prolonga desde 1984 a 1995. Recoge 902 melodías, que sumando versiones y variantes comprenden cerca de 1300 documentos musicales.⁴ En cada documento figuran todos los datos de identificación de la fuente: fechas, lugares de recogida y datos básicos sobre los informantes.

Emilio Rey indica lo siguiente sobre el contenido de la obra:

¹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo; BAL Y GAY, Jesús: *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza "Conde de Fenosa", 1973.

² SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto: *Cancionero musical de Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza "Conde de Fenosa", 1982 (reimp. facs., 1ª ed. Pontevedra, 1942). Sobre esta obra Emilio Rey dice: La obra del sacerdote pontevedrés Casto Sampedro (1848-1936), presidente que fue de la Sociedad de Arqueología de Pontevedra, es imprescindible para el conocimiento y estudio de la música popular gallega." REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, pág. 196.

³ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit.

⁴ Este último dato, es decir, el número exacto de documentos, no figura registrado en la obra.

Obra prácticamente definitiva en cuanto a la recopilación de la música tradicional gallega. Los numerosos documentos tradicionales recogidos por la musicóloga suiza D. Schubarth han sido clasificados con originales y novedosos métodos, aclarando incluso algunos nombres de géneros y especies que se venían repitiendo durante muchos años sin que, al parecer, tuvieran concordancia con la realidad observada por la autora. El estudio está excesivamente apegado al formalismo positivista, resultando su desarrollo muy confuso en los conceptos, denominaciones y conclusiones.⁵

Está estructurada a partir de breves párrafos, muchas veces con carácter de sentencias, donde se incluyen los métodos de ordenación y transcripción, mezclado con algunos conceptos diversos relativos a la música de tradición oral en general, que al ser expuestos de forma breve y concisa, lejos de simplificar, aumentan la dispersión de las problemáticas que tratan, pues muchos son mecanismos complejos todavía no resueltos, difícilmente explicables en unas pocas palabras. A esto se suma la gran cantidad de cuestiones tratadas en breve espacio. El apego positivista al que hace referencia Emilio Rey (directamente relacionado con el origen de la disciplina y sus productos), se deja notar también en la factura del cancionero, perfectamente encuadrado dentro de los métodos y formas de la recopilación hispana desde el punto de vista historiográfico, con una prioridad casi absoluta sobre el documento musical y la recogida de la música de mayor “valor” antes de que se pierda irremediablemente, dejando de lado (aunque en menor grado que otros casos) datos sobre el contexto:

El conjunto de nuestro material se compone de melodías de estratos diacrónicos distintos y de estilos heterogéneos. Aunque nuestra primera preocupación sea salvar las melodías antiguas antes de que se olviden del todo, creemos que nuestra documentación sería incompleta si no incluyese también melodías más recientes e indicase influencias de fuera.”⁶

Hay un trabajo de análisis musical del material recopilado, que es fundamentalmente descriptivo, como base necesaria para la organización y clasificación del mismo y con la intención de servir de base documental de posteriores trabajos de investigación.

No es totalmente ajeno a los datos sobre el contexto, de manera que al final cada volumen aparece una *nómina de informantes* donde figura algún dato más aparte de los datos básicos sobre los cantores, pero está priorizada la información sobre producto musical y muy secundariamente a otras como: los conocimientos de música, dónde aprendieron las canciones, de quién, si se cantan o ya no, cuándo se cantaban, cuáles eran las ocasiones, cuáles se cantaban más. Estas preguntas y otras muchas puede que figuren en los formularios de encuestas realizadas, pero no figuran en el producto final. Esta prioridad se deja entrever en los breves comentarios recogidos:

Informante poco fiable. Coñoce as cántigas máis ben de oílas, pero non practicaba. Cóstalle acordarse.⁷

Fonte importante non só pola fidelidade das cancións seón tamén pola maneira de realizalas.⁸

Tén un repertorio considerable de letra; sabe tamén as músicas pero non domina a voz así que ás veces resulta difícil descifra-las melodías⁹

⁵ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 199.

⁶ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. XI.

⁷ "Informante poco fiable. Conoce las cantigas más bien de oírlas, pero no las practicaba. Le costaba acordarse." Ibidem, pág. 277

⁸ "Fuente importante, no sólo por la fidelidad de las canciones sino también por la manera de realizarlas." Ibidem.

⁹ "Tiene un repertorio considerable de letras; sabe también las músicas pero no domina la voz así que a veces resulta difícil descifrar las melodías." Ibidem.

Aunque a veces se incluyen otros sobre la relación de los informantes con la música, como en el caso de un ciego coplero que proporcionó muchos documentos:

É cego de nacemento e toca el violín desde neno. Tén tocado en feiras e polavillas en moitas aldeas deos concellos de Fonsagrada, Baleira, Ribeira de Piquín, e mesmo Navia e outros. Tén un repertorio mio amplo, especialmente de historias e parrafeos. Como intérprete case “profesional” canta dunha forma moi personal.¹⁰

Este testimonio sumamente interesante de una actividad musical frecuente en España en otros tiempos y con una influencia importante en la transmisión del folclore musical, como es la de los ciegos y vendedores de pliegos¹¹, se reduce a lo puramente descriptivo, cuando son muchas las cuestiones que cabría preguntar, sea solamente centrándose en los mecanismos de aprendizaje.

Sobre la problemática de la selección de documentos poca es la información en el aparato teórico, donde predomina la discriminación por motivos estéticos basados en los dos pilares de “lo antiguo” y “lo propio” con motivo de la “preservación”, sin delimitar con claridad, como se observa en el texto siguiente:

En los siguientes grupos presentamos melodías nuevas (aunque es difícil establecer un límite para ellas). También en el grupo anterior había melodías nuevas, pero no hicimos separación entre melodías viejas (patrimoniales) y melodías nuevas (adoptadas) con tal de que la melodía se adecuase al canto popular gallego; un criterio para apreciar esta adecuación es la funcionalidad armónica dentro de la melodía adoptada del sistema clásico; otros criterios son las tonalidades mayor y menor, el ritmo, el sistema de compás, o la forma (p. ej., período, cesura en la dominante, secuencias funcionales).¹²

Son varias las cuestiones que suscita este párrafo, pero destaca que las melodías nuevas son definidas como “adoptadas” ¿Es que no hay melodías nuevas propiamente gallegas? Pero, sobre todo, la distinción de melodías propias y ajenas, sin determinar con claridad las características que lo permiten y se explica en unas pocas líneas a base de generalidades, lo que genera muchas preguntas: ¿Cuál es la funcionalidad armónica específica que distingue el canto popular gallego de otros? Etc. Pero parece que estas cuestiones y otras no han producido una criba importante de lo recogido en la publicación, a juzgar por las palabras de la autora sobre esta cuestión:

En los seis volúmenes anteriores publicamos prácticamente todo el material recogido por nosotros o puesto a nuestra disposición por otros investigadores.¹³

Aunque, en exigua proporción, parece que se han eliminado algunos documentos (¿de forma puntual?), por tratarse de melodías “nuevas”, como se desprende del siguiente párrafo:

¹⁰ “Es ciego de nacimiento y toca el violín desde niño. Toca en ferias y mercados de muchas aldeas de los concejos de Fonsagrada, Baleira, Ribeira de Piquín, el mismo Navia y otros. Tiene un repertorio muy amplio, especialmente de historias y coplas. Como intérprete casi “profesional” canta de una forma muy personal.” SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. 277.

¹¹ Según el testimonio de no pocos informantes, parte de su repertorio, principalmente el relativo a los cantos narrativos como los romances, procede de estos personajes. En este mismo cancionero se indica lo siguiente: “En las melodías que consideramos creaciones nuevas al estilo antiguo llama la atención el ámbito empleado y la gran cantidad de melodías en tonalidad de mi. Muchas de estas melodías se introdujeron por los ciegos, así que no se trata de un rasgo patrimonial.” Ibidem, vol. III, tomo I, pág. VIII. Es muy interesante notar como el repertorio se suele considerar como “no propio”, cuando es común, y más, si cabe, unido al *modo de mi* que, como ya se ha observado en muchas ocasiones, se considera foráneo por ser “común” y no específico.

¹² Ibidem, vol. I, tomo I, pág. XVI.

¹³ Ibidem, vol. VII, tomo I, pág. XXIX.

En el Norte de Ourense (entre Nogueira de Ramuín y Xunqueira de Espadanedo) de usan para las comparsas melodías nuevas. Pero también para otros géneros son las melodías nuevas las que predominan; de esta zona, aparte de las melodías que presentamos en este cancionero, disponemos de otros materiales (que omitimos en la publicación) que nos permiten afirmar esto.¹⁴

Emilio Rey indica que la clasificación del contenido está basada en novedosos y originales métodos, estableciendo algunos géneros y especies que hasta ahora no se habían delimitado. Es oportuno destacar dos cuestiones: el método, o mejor dicho, los métodos de clasificación, pues se debe puntualizar que consiste en la combinación de varios, ninguno novedoso tomado de forma independiente: ordenación por cadencias, por versos musicales, por la forma, ámbito estructural, tipos de escala o entonación; y sólo tomado de forma conjunta puede ser tenido como específico. En segundo lugar, en la división de géneros lo que sucede es una puntualización mayor en algunos de ellos, como la *muiñeira nova* y *vella*, y para ello se vale la autora de la distinción que hacen los propios informantes. El resultado es bastante complejo por la mezcla de varios parámetros de muy distinta naturaleza y en diferentes combinaciones según unos apartados u otros. La división se realiza en 6 grandes bloques, que corresponden a otros tantos volúmenes de la obra y son los siguientes:

- I. *Oficios e labores*
- II. *Festas anuais*
- III. *Romances tradicionais*
- IV. *Romances novos. Cantos narrativos. Sucesos e coplas locais*
- V. *Cantos dialogados*
- VI. *Coplas diversas. Cantos enumerativos e estróficos.*

Se aparta de las divisiones más generalizadas en la recopilación española, baste recordar el uso frecuente de grupos como los bailes y danzas o canciones religiosas, cantos de ronda o canciones infantiles, que son evitados y se incluyen dentro de los 6 grupos anteriores. Tanto *jotas* como *muiñeiras* aparecen en gran cantidad, distribuidas por todos los grupos anteriores excepto en el tercero. Esto puede poner de manifiesto un estado del repertorio en el que el fenómeno de la *polifuncionalidad* parece generalizado.

La organización del material musical se efectúa utilizando la combinación de varios elementos, pero de forma variable según los tipos de repertorio establecidos, de manera que el rango de parámetros organizativos puede variar de un grupo a otro. La mayoría de los elementos de ordenación son de tipo musical, aunque intervienen otros como los textos o la difusión geográfica. Por ejemplo, en el primer volumen hay 5 grupos: en el primero (cantos de labor), hay dos subgrupos, uno ordenado por tema, cadencia y ámbito estructural, y el otro ordenado por la localización geográfica, cadencia y ámbito estructural; en el grupo 2 (cantos sin función determinada), hay una parte ordenada por cantidad de versos y cadencias, y otra por ámbitos y cadencias; el grupo 3 (*jotas*), se ordena por criterios formales; en el 4 (*muiñeiras novas*) por el desarrollo genérico y morfológico; y en el 5 (melodías nuevas), por género de escala, cantidad de versos y cadencias. En los 2 volúmenes siguientes se prioriza el número de versos, seguido de otros de los parámetros de los subgrupos precedentes; y en los volúmenes siguientes, combinaciones similares al primero. El resultado tan heterogéneo, aun con la intención de proporcionar la máxima información posible, resulta, como afirma Emilio Rey, algo “confuso”, aunque no afecta al contenido sino a la consulta de información concreta,

¹⁴ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. IV, tomo I, pág. XIII.

siendo tal vez el más complejo, porque también es de los que más información provee, llegando a un gran detalle en el aparato analítico-musical y puede considerarse ejemplar en dicho aspecto.

El método de transcripción es especialmente interesante para el campo de la materia tonal al tender al método *descriptivo*, que proporciona una información muy valiosa sobre los sistemas de entonación. En concreto, la inclusión de variantes que en determinadas estrofas introducen los cantores como desviaciones, algo registrado en pocas recopilaciones, donde lo más frecuente es una versión única e invariable y sólo ocasionalmente aparece transcrita alguna variación estrófica insistente o llamativa, cuando la realidad es mucho más dinámica, según demuestran los pocos trabajos que se hacen eco de estas incidencias. No siempre están presentes, pero aun pudiéndose tomarse como tanteos, dudas, o desvíos del modelo pensado, nos acercan a una radiografía de los mecanismos tonales en la mente de los cantores, que de otra manera quedan ocultos tras una entonación definitiva.

Este cancionero proporciona el registro de otros detalles, como las entonaciones ambiguas y efectos vocales (mediante signos especiales), que nos acercan al estilo del canto. La escasez de estas indicaciones en las recopilaciones no facilita el estudio, no en vano muy escasamente tratado, de las características de los estilos de canto, sus puntos comunes y diferencias geográficas y de repertorio, así como las formas particulares o personales.

Al igual que en el cancionero asturiano de Martínez Torner las transcripciones se transportan a la tónica en la nota *sol*, salvo algunos ejemplos en que intervienen instrumentos acompañantes, como el violín, o las que no finalizan en la fundamental. Este sistema es útil porque facilita el análisis de determinados elementos musicales que, como es sabido, fue propuesto por Bartok como base para el análisis musical posterior y sólo es empleado en estas recopilaciones.

Es significativo que numerosos documentos de esta obra lleven variaciones estróficas en sentido amplio, es decir, cualquier variación introducida en la entonación ya sea sobre un verso completo o una parte cualquiera del canto, pese a que la autora limita a los propios cantos narrativos los límites del método empleado en los criterios de transcripción, bastante más discriminativos de lo que la práctica parece evidenciar:

En cantos narrativos de varias estrofas elegimos únicamente la más característica: cuando las variantes son muy notables se ofrecen dos o más estrofas transcritas íntegramente: cuando la variante es de escasa entidad, se indica en llamadas. Las diferencias se refieren, si no hay otra indicación, a la última estrofa transcrita. A veces transcribimos variantes pequeñas encima del pentagrama.¹⁵

En el siguiente documento, un canto de trabajo de *mazar-lo liño* (vol. 1), se encuentra una variación en la entonación de arranque pasando del tipo de tetracordo mayor por elevación de los grados II y III, que se da a veces en el *modo de mi*, a la entonación natural sin alteraciones:

¹⁵ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit, vol. I, tomo I, pág. XVII.

8a₄ Maza-lo liño.

Vilares, Piquín, Ribeira de Piquín.
Decembro 1979.

♩ = 76.

1) Te-ño tres es-tri-gul-nas te-ño tres es-tri-gul-nas

te-ño que a-res-tre-lar mi-ra pe-pe te-ño que a-res-tre-lar

2) o res-tre-la-es-ta' ro-mo

Parece tendente a la tonalidad mayor-menor, hacia el modo mayor en los arranques o primeras partes y en la segunda mitad se manifiesta ambigüedad entre el *modo de mi*, y hacia el modo menor en los finales. Pero además de lo que se observa, hay otras variaciones no incluidas en este fragmento (transcritas más adelante en la tonada), que introducen el II grado elevado en la cadencia conclusiva (como en la nota bajo el segundo sistema del ejemplo), dando paso, dentro de la ambigüedad, a un final claramente establecido en el modo menor. Son numerosísimos los ejemplos de esta naturaleza en la obra, donde se alternan varios modelos de entonación que pueden poner de manifiesto una realidad más imbricada de lo que algunas de las propuestas teóricas vistas en la primera parte transmiten. Aunque hay unanimidad en los autores que tratan el tema en afirmar que la influencia de la tonalidad moderna es un factor determinante, cabe plantear la hipótesis de que esas desviaciones podían estar presentes antes del siglo XX con la influencia decisiva de los medios de comunicación de masas.

Al estudiar la materia tonal es un factor importante el tipo de transcripción empleado, pues la inclusión de determinados elementos, como las entonaciones ambiguas o las desviaciones tonales que aquí se observan, inclinan la balanza hacia el lado de la “modalidad” al presentar mayor número de ejemplos entonaciones que no permiten su clasificación estricta como tonalidad moderna. Esta es la explicación de que haya una ligera mayor presencia de ejemplos no tonales (que incluirían todos los casos ambiguos aparte de los claramente modales) en el cancionero de Schubarth, con canciones recogidas a partir de finales de la década de los 70, que en el cancionero de Casto Sampedro, de primeros de siglo, en unos porcentajes algo mayor al 30% en el primero (34%) y menor en el segundo (27%). Pero un factor a considerar es la diferencia de muestreo, pues el cancionero de Sampedro contiene 473 documentos, de los que, además, más de medio centenar son toques de gaita, contra más de 1200 de Schubarth, y sobre todo, el hecho de que la mayoría de los documentos de Sampedro

corresponden únicamente a la provincia de Pontevedra¹⁶. Cabe subrayar también que la mayor diferencia porcentual se halla en el *modo de mi*, pasando de aproximadamente un 12% a un 18% en Schubarth, justamente en una tonalidad en la que la presencia de entonaciones ambiguas y posibles tendencias evolutivas es mayor. Pero el trabajo de Sampedro no recoge este tipo de detalles y sólo unos contadísimos ejemplos parecen intuir las entonaciones no temperadas mediante el uso de una interrogación delante de las alteraciones y otras con el uso de alteraciones sobre la nota, con lo que numerosos casos contabilizados como pertenecientes al *modo de mi* se han podido transcribir como modo mayor o menor según la aparición del II y III grados ambiguos registrados como temperados. De ahí que el número de ejemplos de ambigüedad tonal del *modo de mi* en el cancionero de Sampedro sólo se observe en media docena de casos, mientras que en cancionero de Schubarth 71 ejemplos presentan estas tendencias y de ese 18% contabilizado como *modo de mi* cerca del 28% presentarían ambigüedad tonal, muchos ejemplos por medio de entonaciones no temperadas. Conviene reflejar que el cancionero de Sampedro posee detalles comunes a muchas recopilaciones: el autor es un sacerdote que recoge melodías en su tiempo libre, fundamentalmente por los pueblos de su entorno y durante años. El fruto de esa recogida es posteriormente premiado por algún estamento oficial y publicado, dedicado más al destinatario aficionado, que de intenciones científicas, como la obra de Schubarth, repitiéndose todo tipo de problemas tratados aquí con anterioridad en otros casos similares.

El porcentaje hallado *modo de mi* en el cancionero de Schubarth es importante, el 18% del total (246 documentos del total de 1297) y lo sitúa entre los de mayor presencia. En la tipología melódica de estos documentos hay proporciones similares a la mayoría de obras consultadas: un predominio apreciable del *arquetipo* melódico, que aquí corresponde a 100 documentos, de los cuales 36 presentan el modelo de forma literal el esquema básico (el *grupo 6* del cancionero asturiano de Torner). Estos son algunos ejemplos: vol. I: 6a, 66b, 66d, 66e, 78b, 79b, 94, 103, 153; vol. III: 30b, 32a, 37a; vol. IV: 49d, 49e, 49g, 64; vol. VI: 55, 94, 154, 206 y 64; mientras otros presentan alguna desviación o variante sobre ese esquema. También hay una gran cantidad de modelos melódicos de eje muy estrecho, en torno al tetracordo o pentacordo, con 60 ejemplos que presentan mucha variedad tipológica, pudiendo encontrarse un eje claro o nota de peso en oposición a la fundamental en diferente grado de intensidad, o simplemente no aparecer. Cuando se halla dicho eje, principalmente recae en el III, IV o V grado y en combinaciones diversas que, en conjunto presentan un perfil melódico de movimientos sobre los extremos del registro sonoro, desde un tipo ondulado en diferentes grados de curvatura, hasta llegar al perfil en terraza y como resultado de la presencia de cuerdas recitativas y notas reiteradas.

Otro modelo que también se observa es el que presenta ámbito estructural en la octava y eje central en el IV o V grados (VIII- IV-V- I), habitualmente de movimiento dominante descendente, con 19 ejemplos. Estos son algunos: vol. III: 60, 68, 69a; vol. IV: 8, 73, 89, 96, 179; vol. V: 30b, 31b, 36, 47a; vol. VI: 104, 131.

Aparte, 27 ejemplos presentan una tipología más variada, similar a los de ámbito estrecho, pero con ampliación del registro a una sexta o séptima. El aire que proporcionan estos ejemplos en bloque es de notable arcaísmo por la parquedad del ámbito y la frecuente reiteración de breves células melódicas, muchas cercanas a soniquetes y retahílas. Esta es una característica general que se aprecia en este cancionero, con abundancia de tonadas de estrechez del discurso melódico en los

¹⁶ Aunque falta la localización de un número apreciable de melodías, en las que figura predominan las localidades pontevedresas, alguna de La Coruña, y pocas de Lugo y Orense donde precisamente parecen haber persistido más las formas de vida tradicionales. SAMPEDRO, Casto: Op. cit.

ámbitos máximos, también observada en el cancionero de Sampedro. A ello se une la tendencia al diatonismo, que se manifiesta en el *modo de mi* en Schubarth, con una alta proporción de tonadas diatónicas que suponen cerca de la mitad del total (122 documentos). Los ámbitos máximos de tendencia reducida desplazan el eje medio que se sitúa habitualmente en la sexta, y tiende hacia la quinta como recinto máximo más frecuente. Estas son las cantidades: cuarta: 17 documentos, quinta: 68 documentos, sexta: 62 documentos, séptima: 62 documentos, octava: 28 documentos y novena: 7 documentos. 147 tonadas no superan la sexta y únicamente 97 lo hacen

En el *modo de mi* hay elevada presencia de entonaciones no temperadas que, con 46 ejemplos, supone una diferencia grande con otros cancioneros que las registren. Pero conviene insistir en que la forma de transcripción es aquí determinante, en tanto muchos de los ejemplos que llevan este tipo de entonaciones, lo hacen en variantes estróficas de fragmentos, mientras otros llevan alteraciones temperadas. Esto es aplicable a la propia relación diatonismo-cromatismo, pues muchos ejemplos cromáticos temperados presentan variantes estróficas diatónicas y viceversa, como el ejemplo anterior, lo que refleja que la separación entre ambos bloques: cromático y diatónico, no es tan sencilla como se podría suponer por el tipo de transcripción que presenta el cancionero. Tomando sólo como diatónicos los casos que no presentan variantes con alteración alguna, suman cerca de la mitad, pero si incluimos las variantes diatónicas en melodías cromáticas, tenemos una mayor presencia diatónica en el *modo de mi* en términos absolutos.

Las alteraciones no temperadas predominan sobre los grados II y III, contra contados ejemplos sobre la octava, sobre el I grado, el VI, el IV o el V. La presencia del II grado no temperado es mucho mayor que la del III en una proporción del doble en esta obra. La cantidad de entonaciones ambiguas en solitario, ya sea sobre II, el III grado o ambos, es escasísima en proporción a los casos que se acompañan de las mismas alteraciones temperadas: el II grado no temperado como alteración única, aparece sólo en pocos documentos (vol. I: 21a, 88a, 47, vol. II: 13a1, 18, vol. III: 39a), en menos con el III grado solo (vol. III: 13b, vol. IV: 60, 77) y en únicamente 1 con ambos (vol. II, 10e3), mientras que el resto son combinaciones diversas de alteraciones temperadas y no temperadas de ambos grados, salvo un par de ejemplos también con el VI y el VII grados (vol. I: 20c, vol. II: 56, vol. IV: 60), siendo éste último de tendencia tonal por sensibilización. Destaca, en número, el II grado no temperado y temperado combinado (en vol. I: 12a, 22bis, 104p; vol. II: 13a, 13b, 37b; vol. V: 44; vol. VI: 72c) y el III grado no temperado junto con el II y III temperados (en vol. I: 20e 103c, 171a; vol. II: 83a; vol. III: 75; vol. V: 34).

Esta combinación de la entonación ambigua y temperada puede estar reflejando una tendencia hacia el temperamento en un estado intermedio. Dentro de la diversidad de comportamientos de las entonaciones ambiguas, sobresale el giro típico del modelo *arquetipo* IV-III-IV, pero no temperado, muy interesante, pues se sumaría a los ejemplos en que aparece en una misma tonada el giro diatónico y cromatizado alternados a modo de “eslabón”. También se encuentra la tendencia neutra mayor-menor por el uso de ese III grado no temperado y la tendencia neutra entre el modo menor y el *modo de mi* por el II grado neutro en todo tipo de movimientos melódicos, incluida la combinación con el II grado elevado temperado. Un dato importante es que la presencia de la alteración sobre el II grado exclusivo es tan abundante como la del III, con 39 y 40 casos respectivamente, mientras que lo más usual es la predominancia absoluta del III grado; aunque en términos absolutos el III grado domina aquí también: la combinación II y III grado, con 39 ejemplos, o el III con otros, con 7 ejemplos más, suman una mayor cantidad de incidencia para ese III grado. La alta presencia del II

grado no temperado aporta una estética neutra entre el *modo de mi* y el modo menor de claro sabor modal. No podemos afirmar que tras esto subyazca (en una parte de la casuística, no en toda) una tendencia hacia el modo menor tonal a partir del *modo de mi*, síntoma de la tonalización progresiva del repertorio modal.

En el cancionero de Schubarth hay recogidas unas pocas melodías con acompañamiento instrumental de violín (14 íntegras más algunas variantes estróficas bajo la voz), proporcionadas por el mismo informante ciego citado atrás, que utilizaba dicho instrumento acompañando sus cantos. Dentro de este pequeño repertorio (poco más de una docena de tonadas), por un lado posee especial incidencia el *modo de mi*, y por otro una presencia de entonaciones no temperadas en casi todos los ejemplos. Es predominante una relación heterofónica entre la voz y el instrumento, éste último adornando la melodía vocal en diversa cantidad y longitud según tonadas, desde un breve adorno, hasta melismas que ocupan toda la línea melódica de la voz. Cabe subrayar la incidencia de las entonaciones no temperadas, dado que no hay una coincidencia permanente entre la voz y el instrumento, pudiendo incluso aparecer sólo en la voz o en el violín o en ambos pero no en los mismos puntos. Recuerda a una forma de interpretación considerada típicamente medieval y presente en otras culturas.

El siguiente ejemplo (vol. I) ilustra esta forma de acompañamiento y relación con la voz. En varios puntos desde el inicio se puede observar la coincidencia de una nota (*si*) simultáneamente con alteración temperada y no temperada.

20e Segá. 1-4 [1] [1]
Vilares, Piquín, Ribeira de Piquín. Decembro 1979.

O meu fou-ci- ño non cor- ta o meu
fou- ci- ño me fa lla
fal- ta- lle o so- bro- man- go o so-
bro- man- go lle fal- ta

En otro de los ejemplo (vol. I, nº 25) ahy simultaneidad de la entonación del *modo de mi* y del modo menor con la coincidencia en determinados puntos del II grado natural y elevado, como se puede ver en el siguiente fragmento:



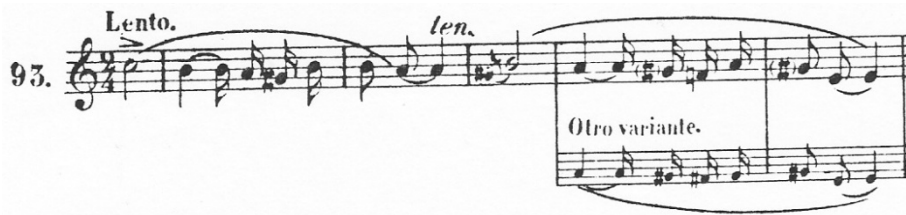
No se pueden extraer conclusiones de tipo general con estos pocos ejemplos proporcionados por este único informante, pero parece que el modelo del ejemplo anterior ha pervivido ocasionalmente hasta tiempos recientes en algunas regiones del tercio norte peninsular (con el uso del rabel como principal instrumento acompañante). En el cancionero también hay unos pocos ejemplos (un total de 4) de acompañamiento de gaita gallega a las tonadas cantadas, dos de las cuales presentan esta forma de acompañar similar: en heterofonía, mientras que los otros dos parece más recientes, por cuanto llevan una introducción instrumental tonal y una simple duplicación literal de la melodía de la voz. En todos ellos la gaita (de afinación temperada) no realiza sonidos neutros, que sólo aparece en una ocasión en la parte de la voz en uno de los ejemplos. Este es el inicio de dicho ejemplo (vol. II) donde se aprecia similar técnica heterofónica que en los ejemplos de violín:

71b³. *Santigoso, A Mezquita. Febreiro 1981.*

El documento anterior con violín (20e) posee el intervalo de segunda aumentada (cerca del final, en tercer sistema en ambos), en el habitual descenso hacia la fundamental. Tan sólo hay otro ejemplo más con dicho intervalo, sin acompañamiento de violín, también con el mismo comportamiento en proceso cadencial. Ambos proceden del mismo informante, Florencio, el violinista ciego de 65 años nacido en la segunda década del siglo XX, que según Schubarth “canta de una forma muy personal” y están incluidos en el primer volumen en los cantos de trabajo, género donde se pueden hallar esta entonación con más frecuencia. Estas tonadas y otras de Florencio, incluidas en el I volumen son cerca de una veintena¹⁷.

La segunda aumentada es casi inexistente en este trabajo, pese a la abundancia de ejemplos de entonaciones ambiguas e inestabilidad en el II y III grado, algo que podría parecer tener relación directa. El cancionero de Sampedro lo corrobora ya a primeros de siglo, pues posee un único ejemplo algo dudoso, dado que no queda claro al llevar el III grado elevado entre paréntesis ¿Está indicando de alguna manera un sonido atemperado? Se trata también de un canto de trabajo, un breve canto de arriero sin letra:

¹⁷ Florencio es uno de los mejores informantes de este trabajo, pues proporciona cerca de un centenar de tonadas, de las que curiosamente la menor cantidad se recogen en el III volumen, dedicado a los romances tradicionales, y se reparten entre los seis, aunque bien es cierto el mayor número corresponden al volumen VI, que recoge coplas diversas, cantos enumerativos y estróficos.



Obsérvese la manifiesta tendencia mayor que presenta la variante, que seguramente tiene mucho peso (suponemos que se trata de una variación de entonación repetida), puesto que se ha registrado en la partitura.

En los reposos intermedios predomina el I grado, seguido del III con una altísima proporción, el IV (más habitualmente el segundo en frecuencia) y el V, que le suele seguir en cantidad. El resto de grados tiene unos pocos ejemplos, que no llegan a la media docena (el VII grado), al igual que en otras recopilaciones. Y en las fórmulas cadenciales finales, el modelo definido como *frigio* está en casi la mitad de los finales, pero el III grado tiene un peso importante muchas cadenciales finales. Por eso de las notas de peso, aparte del IV grado, el más frecuente, le siguen en importancia, la combinación de aquel con el III grado, y la combinación IV-V, mientras que el III o el V en solitario se dan en pocas ocasiones, en torno a la decena de casos. Se puede afirmar que este repertorio, aparte de la tendencia diatónica y de ámbitos estrechos, hay una mayor presencia del III grado que en otros trabajos examinados, lo que le confiere en parte un mayor arcaísmo.

La casuística de sistemas en evolución o ambigüedad tonal es abundante y diversa, donde el método de transcripción es determinante, pues hay muchas desviaciones tonales en variantes estróficas. Cerca de la mitad de las tonadas cromatizadas presentan más de un sistema de entonación (69 ejemplos), predominando la tendencia hacia el modo menor (en 38), hacia el modo mayor (en 19) y la combinación de ambos (en 12). Hay casos en los que la desviación tonal es ligera, sólo al final o en una variante estrófica; otros opuestos, donde el *modo de mi* se relega al final o a variantes; y por último, todo tipo de procesos intermedios. Se puede hallar inclinación al modo menor, al mayor y a ambos en diverso grado. La tendencia al modo menor, dada la abundancia del II grado ambiguo, produce finales ambiguos, pudiendo prevalecer la entonación menor o la del *modo de mi* en el curso de la tonada. Alguna vez el modo menor sólo se manifiesta en el inicio o en una cadencia intermedia, otras en la mitad de la tonada. En el modo mayor también hay diversidad de combinaciones, pero no predominan los finales ambiguos, sólo en contadas ocasiones una cadencia final con el II y III grados atemperados simultáneos. Hay muchas variantes completas dicho modo, en el tetracordo inicial, hallándose con frecuencia la escala del modo mayor con el VI grado rebajado, que se puede asociar al *modo de mi* por variantes o fragmentos. Existe combinación de los modos mayor, menor y el *modo de m*, en la misma tonada, también en muy diverso grado, dominando uno u otro en giros, partes completas o variantes. El siguiente ejemplo (vol. I) puede mostrarlas:

85 [4] [5] [1] [1]

$\text{♩} = 116$ Santiago, *O Barco de Valdeorras*. Febreiro 1981.

2) A la vuel-ta de u-ná es-gui-na sie-te la-dro-nés sa-lie-ron

A dón-de va el buen mo-zo a dón-de va el á-rri-e-ro

Presenta el modelo del *arquetipo*, llegada a la fundamental en el tetracordo mayor en vez de *mi* y cadencia final ambigua entre el modo menor y el modo de *mi* por el II grado atemperado. En variantes estróficas la primera llegada a la fundamental en vez de ser mayor tiene tendencia menor por presentar el III grado rebajado:



El esquema del *arquetipo* no es ajeno a esta variabilidad de la entonación que se observa en el cancionero y la propia Schubarth reconoce: "(...) en muchas ocasiones el cambio de escala de la misma melodía es frecuente y usual." Se halla con el modo mayor, menor y como en el ejemplo, con oscilación entre ambos, al igual que puede suceder en muchas melodías. Se da con tal frecuencia que Schubarth, a diferencia de otros autores, no emplea la tonalidad como parámetro organizativo principal:

No tomamos en consideración el orden de tonos y semitonos porque puede cambiar en una misma melodía; incluso interpretada por el mismo intérprete. Este fenómeno de vacilación dentro del canto arcaico gallego está relacionado con la entonación oscilante de ciertos grados (VII, II y III grado).¹⁸

Es raro encontrar la opinión de los propios informantes sobre sus tonadas. En el cancionero de Schubarth aparece reflejado lo siguiente:

Varias veces hemos encontrado informantes que consideraron distintas dos melodías que se distinguían únicamente por la velocidad. Las melodías 6a1 y a2 la cantaron dos hermanos; mientras estaba cantando la mujer, dijo el hombre que sabía otro tono, pero como pudimos comprobar, se trata de la misma melodía, más lenta y con melismas.¹⁹

Un hecho muy interesante sobre el que recientemente ha llamado la atención Lothar Siemens en los cantos de trabajo en Canarias, es la diferencia de género en el estilo de canto, es decir según lo practique un sexo u otro:

Los hombres tienden hacia la dilatación, la variabilidad y el melisma, mientras que las mujeres tienden a la fijación melódica, repetida siempre de la misma manera, y al silabismo.²⁰

Por lo que la distinción que hacen los cantores aquí al utilizar la palabra "tono", parece referirse "estilo de canto", por cuanto el sistema de entonación es el mismo en ambos. Veamos el arranque de las versiones femenina y masculina (vol. II):

6a¹.



¹⁸ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. XVIII. Aparte de la oscilación clara de los grados II y III, como en otras recopilaciones, aparece aquí también el VI (aunque en menor proporción). En el VII grado se distinguen dos naturalezas diferentes: la ya citada sensibilización o tal vez duda entre lo modal y lo tonal; y la tonalidad moderna clara, en la que aparece como parte de un acorde de dominante secundaria, alteración que desaparece cuando ese VII grado es nuevamente sensible, pero es de naturaleza diferente a la posible ambigüedad del II y III grado.

¹⁹ Ibidem, vol. II, pág. XXIII.

²⁰ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Las canciones de trabajo en Gran Canaria...*, pág. 215.

6a².

Arcos, Mazariños. Xaneiro 1979.

♩ = 56

1) En esta no-che de Na-da-le por-que es no-che

d'a-le-grí-a

La rítmica y la velocidad prevalecen sobre el tono, como demuestra otro ejemplo citado por Schubarth en el mismo párrafo, que es proporcionado por la misma persona:

La informante del 10a1 y a2 nos explicó que el segundo canto de reyes que iba a cantar tenía otro tono. Las versiones de 10c, todas de la misma comarca (Sobrado y Palas de Rei) muestran, en los extremos, diferencias de velocidad de más del doble.

10a¹.

Castro Caldelas. Decembro 1979.

♩ = 116

1) En-tre-al-men-dras y al-men-dras cien mil án ge-les ha-bí-a

Castro Caldelas I,2,224. Dolores 78.
L: 37.

10a².

Castro Caldelas. Decembro 1979.

♩ = 80

1) A la puer-tas-tán los re-yes des-pues-tos pa-ra can-tar

Castro Caldelas I,2,236. Dolores 78.
L: 94a.

La gran variabilidad en los modelos de entonación es confirmada por Lothar Siemens la constatar que un mismo cantor consideraba el mismo canto ejemplos de naturaleza tonal diferente, mientras lo distinguía de otros cuya diferencia era únicamente el estilo de canto (el que denominaba Siemens de “aliento entrecortado”). la diferencia la da la rítmica y estilo, la melodía parece ser regida por unos pocos puntos fijos dentro de los cuales el resultado puede ser muy variable.²¹

También es de sumo interés el experimento que realiza Lothar Siemens de repetir en diferentes condiciones los cantos de un mismo informante, método apenas explotado y que puede permitir nuevas aportaciones en este sentido, como apunta Siemens:

La grabación de un mismo informante en días distintos y en estados de salud o de ánimo diferentes (incluyendo la embriaguez), es un medio ilustrativo para constatar lo cambiante que puede ser un mismo canto.²²

²¹ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Op. cit., pág. 113.

²² Ibidem, pág. 214.

La información proporcionada por los propios cantores sobre los géneros, es utilizada en el *Cancioneiro Popular Galego* para redefinir algunas nomenclaturas anteriormente establecidas, como apuntaba Emilio Rey, indicando lo siguiente:

La terminología gallega tradicional referente a los distintos tipos de música, así como la usada en los libros de musicología, está en contradicción con la que usan nuestros informantes. (...) Las mujeres de Cerceda y Santiago de Mens distinguen entre género y tipo, entendiendo por género no las distintas clases de ritmo, sino el sitio y el ambiente donde se canta o el motivo por el que se canta.²³

La nueva aportación se fundamenta en la distinción entre *muiñeira vella* y *muiñeira nova*, que realizan los propios actores en determinadas zonas, mientras que en otras no aparece más que el término *muiñeira* sin matizaciones, en otros se mezclan con otros términos: *ruada*, *fiadeiro*, *molineira*, *pandeirada* a veces con “vacilación y cambio en el uso de los términos”, y que sin utilizar nomenclaturas las perciban:

Los informantes no pudieron distinguir los dos géneros de *muiñeira* con nombres específicos para cada uno, a pesar de que perciben las diferencias. En a Mezquita utilizan el nombre de *muiñeira* tanto para la *muiñeira vella* como para la *nova*, pero la *muiñeira vella* tiene también el nombre específico de *pandeirada*, lo que demuestra que la distinción entre ambos géneros trasciende a la terminología.²⁴

Esto mismo sucede también en otras zonas, por lo que la autora aplica una distinción que no es generalizada pero que es percibida “de manera inconsciente” en determinadas localidades. Se debe considerar la posibilidad de que esta distinción entre vieja y nueva sea algo reciente y por ello no aparezca citado en los trabajos de Torner- Bal y Gay y Sampedro. No podemos evitar observar cierto paralelismo en algunos aspectos entre géneros tan emblemáticos como son en Cataluña la sardana y ahora aquí la *muiñeira*.²⁵

Aparte de las *muiñeiras*, en este cancionero hay varios apartados con una división entre melodías nuevas y viejas, aunque las “melodías nuevas” suelen ir en un grupo aparte. Se fundamenta en la naturaleza modal o funcional de las melodías, que como bien indica la autora, no permite una datación real de los cantos:

La distinción entre melodías antiguas y nuevas sigue únicamente criterios estilísticos (estructura melódica modal o funcional); por eso no se puede deducir nada de la antigüedad real de una melodía (pero sí de su arquetipo).²⁶

²³ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. XXIII

²⁴ Ibidem, vol. I, tomo I, pág. XXV.

²⁵ En la sardana se viene empleando la diferencia entre la corta (antigua) y la larga (moderna), al igual que ahora con la *miuñeira*. Si la primera vez que aparece el nombre “muiñeira”, según Schubarth, es en un villancico de 1786, la distinción entre nuevo y viejo permite abrir la puerta a orígenes remotos (curiosamente en ambos casos, catalán y gallego, varios autores coinciden en remontarlos a la influencia de la Grecia Antigua), puesto que las formas modernas en ambas parecen ser recientes. Josep Martí dice de la sardana moderna: “La sardana larga, originaria del norte de Cataluña, se expandió por todo el principado a finales del siglo pasado y principios del actual. La vitalidad social de esta danza se puso de manifiesto en la inclusión en su forma musical de elementos foráneos de tipo moderno tales como ritmos de moda o temas zarzueleros y operísticos.” MARTÍ I PÉREZ, Josep: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, pág. 84. Y en similares términos se refiere Schubart a la *miuñeira nova*: “Lo más probable es que la muiñeira [nova] proceda de alguna música culta pegadiza, popularizada y adaptada al modo del canto popular gallego arcaico.” SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. XXXI.

²⁶ Ibidem, vol. I, tomo I, pág. XX.

La propia división es compleja como ya advierte: “algunas melodías permiten tanto una interpretación modal como funcional”²⁷, y denota el hecho de haber subdivisiones en el estilo nuevo y viejo:

Conforme a esto podemos distinguir dentro del canto antiguo dos estratos cronológicos: melodías antiguas y creaciones nuevas con elementos del canto antiguo.²⁸

También el grupo de melodías nuevas, subdividido en melodías con estructura melódica de acorde y en:

(...) melodías básicamente arcaicas por su desarrollo melódico aunque adaptadas al estilo nuevo, que se manifiesta por la tonalidad mayor o menor.²⁹

Esta diferenciación estilística entre nuevo y viejo se agudiza por la elevada presencia de cantos de estética arcaizante, como ya hemos apuntado, pero esta peculiaridad es la que lo permite, pues en otros cancioneros no sería posible.

Es de interés observar cómo están distribuidas las melodías modales y, en especial el *modo de mi*, dentro de los géneros establecidos. La mayoría de ejemplos están dentro de los cantos viejos (o no específicamente nuevos), pero hay siempre algunos ejemplos dentro del grupo de “cantos nuevos”. La siguiente tonada se encuentra en el primer volumen incluida dentro de las *muiñeiras novas*, junto con otras en modo mayor tonal muy claro

145c

L. 30.

San Martín de Lúa, Pol. Agosto 1980.

♩ = 92

230. A. co. la 'nri. ba na. que. las pe. nas hai un ga. lo ba.
o ga. lo can. ta i a pi. ta cho. ra por. que lle der. men os

tend' 26 o. re. uas
pi. ti. nos jó. ra

Meira XIII,1,230. Chelo 46 e Victoria 48.
L: 553.

Podría ser un modo mayor con final en la dominante, pero no sin dudas. De las dos informantes de esta tonada, una es monja, Victoria, de 48 años, mientras la otra es una campesina, Chelo, de 46 años, circunstancia que puede haber propiciado una contaminación modal a partir del repertorio eclesiástico. Al no indicarse de quién y dónde han aprendido los informantes las tonadas no podemos saberlo.

Dentro de los cantos nuevos también hay unos pocos ejemplos (media docena) del *modo de mi*. No presentan características específicas que pueden inducir a clasificarlos como nuevos, tales como ámbitos muy amplios, ambigüedad tonal, finales dudosos en la dominante del modo menor, supeditación a estructuras armónicas, melodías de coplas y zarzuelas, entre otras. Algunos llevan el modelo *arquetipo* no literal, otros, tendencia menor por ambigüedad del II grado y un último caso, puede ser considerado de corte moderno.

En la distribución del *modo de mi* por los géneros establecidos en relación con el total de documentos, se obtienen los siguientes datos:

²⁷ SCHUBARTH, Dorothé; SANTAMARINA, Antón: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. XX

²⁸ Ibidem, vol. II, tomo I, pág. VII.

²⁹ Ibidem.

Vol. I. (*Ofícios e labores*): de un total de 258 documentos en *modo de mi* 87 (33%)

Vol. II. (*Festas anuais*): 293 documentos, en *modo de mi* 19 (6%)

Vol. III (*Romances tradicionais*): 166 documentos, en *modo de mi* 37 (22 %)

Vol. IV (*Romances novos, cantos narrativos, sucesos e coplas locais*): 266 documentos, 42 en *modo de mi* (15%)

Vol. V. (*Cantos dialogados*): 90 documentos, en *modo de mi* 11 (12%)

Vol. VI. (*Coplas diversas, cantos enumerativos e estróficos*): 224 documentos de los que en *modo de mi* hay 49 (21 %).

Hay una mayor incidencia en los cantos de trabajo y romances, grupos en los que más abunda el *modo de mi* en general, especialmente el primero. También destaca el VI volumen, en el que se incluyen cantos infantiles (unos pocos de cuna entre ellos), de boda (muy pocos, sólo 4), cantos rondeños con función y sin función determinada, aparte de *muiñeiras* y jotas que aparecen en todos los volúmenes. Hay más ejemplos en los *cantos sin función determinada*, que de por sí no especifica nada, también distribuidos en los volúmenes I, IV y V, pero es donde se incluyen los cantos improvisados y estróficos con los tipo de melodía de préstamo o “comodín”, donde el *modo de mi* y más concretamente el modelo *arquetipo* aparecen con frecuencia en esta recopilación.

Hay elevada presencia de entonaciones modales y en concreto del *modo de mi*, de arcaísmo manifiesto en numerosos ejemplos del cancionero, con tendencia clara a ámbitos estrechos y a una elevada proporción de diatonismo y de entonaciones oscilantes, ostensiblemente mayor que en el cancionero de Sampedro, pese a que la recogida de los documentos es muy posterior. Entre las posibles causas insistimos recalcar la forma de transcripción, con la inclusión de elementos como las variaciones estróficas y los sonidos no temperados, algo muy a tener en cuenta y que puede llevar a obtener resultados notablemente diferentes.

2.13. Cataluña

Es una de las regiones mejor documentadas, tras Castilla y León y por delante del País Vasco, con más de 5.500 melodías repartidas en más de 60 cancioneros, entre los que hay una enorme variedad de obras, desde las que recogen unas pocas tonadas, hasta trabajos monumentales que poseen muchos centenares o incluso miles, algunos de los cuales son pioneros en la recopilación de música tradicional¹. Destacan, por la cantidad documental, algunos trabajos de Joan Amades², Josep Crivillé i Bargalló³ y *La Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Ésta última es considerada como una de las antilogías más importantes realizadas en su época, tanto en el panorama catalán como en el español, por tanto, de especial interés para llevar a cabo un estudio analítico sobre su contenido. Debido a lo temprano de las fechas de sus trabajos de campo, en los años 20, se hace oportuna la comparación de los resultados obtenidos con los de otro trabajo de factura mucho más reciente, para lo cual, en principio, resulta muy adecuada la *Música tradicional catalana de Crivillé* por ser la que contiene mayor documentación musical, pero posee algunas peculiaridades que conviene observar.

La Obra del Cançoner Popular de Catalunya

En palabras del propio Martínez Torner, la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* representa el mayor esfuerzo de recogida y estudio del folclor musical realizado hasta entonces en España.⁴ Iniciados los trabajos de recopilación en los años 20 (1922-1926) por los más importantes etnomusicólogos de Cataluña, se paralizó a causa de la Guerra Civil, quedando publicados únicamente tres volúmenes hasta ese momento (entre 1926 y 1929) con los frutos de aquellas encuestas, pero es retomada su publicación en tiempos recientes.⁵ Aquí se analizará únicamente aquella publicación inicial.

Ese cancionero destaca por varios motivos: la pionera sensibilidad hacia el informante, hasta el punto de relatar con todo lujo de detalles las encuestas con numerosa documentación incluida acerca de los cantores y su entorno (diarios de los trabajos), con numerosos datos de interés etnológico así como las fechas de realización, itinerarios, etc. Contiene algunos de los primeros trabajos reflexivos realizados sobre los documentos musicales recopilados, con artículos sobre varios temas, destacando los que tratan sobre la modalidad, como: *Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes* y *Elements gregorians dins la canço popular catalana*, examinados en la primera parte de este trabajo. Por el contrario, es tal vez uno de los casos de mayor criba la selección de los documentos musicales incluidos en una publicación, puesto que de cerca de 4.000 melodías recogidas se hallan sólo publicadas entre los tres volúmenes un total de 564 melodías (165 en el vol. I, 141 en el vol. II y 258 en el vol. III). Aunque de cada encuesta se indica el número total de documentos recogidos, seleccionados e incluidos, en ningún momento se indican los criterios seguidos para tal selección y queda en entredicho la representatividad de lo que se cantaba al seleccionarse muy posiblemente sólo lo más destacable, que con toda probabilidad combinase lo que

¹ Como los de Francesch Briz Pelay (1866-1877) y Pau Bertrán i Bros (1885)

² Especialmente *Folklore de Catalunya. Cançoner. Cançons-refranys-endevinalles*. Barcelona: Selecta, 1951.

³ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Música tradicional catalana*. Barcelona: Clivis, 1981-1983, 3 vol.

⁴ Tomado de REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, pág. 184.

⁵ Desde el año 1993 la Abadía de Montserrat está publicando los materiales que quedaron inéditos.

tonalmente más vetusto o llamativo con lo más catalán, terrenos donde la subjetividad tiene un peso específico. Así, tonadas como *L'Hereu Riera*, *Els tres segadors*, *El pobre peisan*, *La porqueirola* y otras, que aparecen repetidas al ser incluidas en la selección de varias de las "misiones", no se sabe si fruto de muy amplio uso o por ser de las más emblemáticas para la cultura catalana. Por ejemplo, *L'Hereu Riera* se encuentra en la selección de la misión Llongueres-Tomás de 1922, en la de Barberá- Bohigas, y en la de Sansalvador-Cortés.

De los 564 documentos más de un centenar poseen escalas modales y otros tantos el *modo de mi*, lo que supone en torno a un 40% del total. Si los documentos examinados no fuesen producto de una selección previa no sería extraño encontrar tal abundancia, teniendo en cuenta las tempranas fechas de las misiones. Además, suele coincidir en las recopilaciones de mayor abundancia no tonal una la cantidad de escalas modales similar a la del *modo de mi*, como sucede aquí.

Destaca una presencia anormalmente elevada de la entonación del *modo de re* (*protus* o *dórico*) por lo general escasísima, en una docena de documentos, más algunos no "puros" o mixturas que circulan entre el *modo de la* y de *re* por presentar el VI grado inestable; aun teniendo en cuenta la selección de documentos es más abundante de lo habitual. Los cancioneros vascos de Azkue y Donostia poseen también más ejemplos de esta entonación. Bajo el punto de vista orográfico ambas regiones tiene en común ser las zonas de mejor comunicación natural de la frontera con el país galo con la barrera natural de Los Pirineos y en la parte sur de ambas regiones francesas hay una zona de influencia vasca y otra catalana. Quizás la presencia de entonaciones antiguas muy presentes en la tradición oral francesa en el pasado, como sería el caso del *modo de re*, tuviera una zona de intercambio y mutua influencia en estas dos zonas de mejor tránsito natural y, a principios del siglo XX todavía cierta pervivencia, siendo además el sur de Francia como uno de los mayores reductos de escalas modales de todo el país, como se indicó en el apartado sobre el País Vasco. El siguiente ejemplo aparece en la selección de documentos de la misión Tomás-Llongueres de 1926 (vol. III):

50. LA LLEBRE

Depressa (♩ = 120)

Din-tre l'hort me'n som en-tra-da, din-tre l'hort me'n som en-tra-da iu-na lle-bre hi he tro-ba-da. La flor del lli-net, la flor del lli-net m'a-gra-da, la flor del lli-net.

Del *modo de mi* hay 118 documentos de los 564, es decir, algo más del 20% del total, que supone una de las cifra más elevadas observadas, junto con los cancioneros extremeños de Gil y Matos, el cancionero gallego de Schubarth, el de Cantabria de Cordova y Oña y otros de Castilla y León. La proporción, como se podrá apreciar más adelante, es absolutamente opuesta a la que ofrece la recopilación de Crivillé.

Las entonaciones de estas tonadas del *modo de mi* muestran una elevada proporción de diatonismo en comparación con otras obras examinadas. En este caso, con 42 ejemplos diatónicos, supone algo más del 35% del total.

De los casos cromatizados, la alteración ascendente del III grado en solitario domina ampliamente, con 45 documentos; pero además, su combinación con otras como el II,

en 10 documentos (págs: vol. I, 279, vol. II, 136, vol. III, 51, 64, 65, 67, 74, 142, 242, 372) con el VI en 5 (págs: vol. II, 133, 135, 159, vol. III, 367) o con el II y VI en 1 más (vol. I, pág. 290), hacen que sea ese III grado el que con más frecuencia aparezca alterado. El II grado, exclusivamente, sólo se presenta en 9 documentos (págs: vol. I, 273, 288, vol. II, 141, 162, 320, vol. III, 74, 352, 396, 424) y el VI únicamente en 2 (págs: vol. I, 277, vol. III, 49). No aparece en esta recopilación el registro de entonaciones ambiguas, aunque en algún caso es posible que se pueda intuir con la aparición de alteraciones dobles, sobre todo cuando afectan al II grado junto con el III elevado produciendo un cromatismo extraño, como en el documento siguiente de la misión Sansalvador-Cortés (vol. III):

CANÇÓ DE BATRE

Lent

Si quie-res que te di-ga lo que és ma-tra-ca,
u-naa-hue-la bor-rat-xa dalt d'u-naes-ta-ca.

En la interválica de inicio de esta tonada hay una preferencia por el movimiento de segunda (sobre todo menor ascendente) seguido del salto de cuarta ya sea precedido por unísono o directo, siendo el grado de inicio más frecuente también la fundamental (en 67 documentos), al que sigue III grado (25 documentos) y el IV, ya mucho menor (11 documentos).

Destaca la presencia de la segunda aumentada en 9 documentos (vol. III, págs. 17, 45, 52, 54, 67, 74, 77, 79), cantidad inusualmente elevada que sólo es comparable a la observada en los cancioneros de Levante en un considerable porcentaje de cantos de trabajo y de hecho, en este cancionero todos los ejemplos son canciones de *batre* excepto una, de *nadala* (vol. III, pág. 77). El comportamiento en su conjunto es el predominante, en movimiento descendente hacia la fundamental en procesos cadenciales. En ningún caso se produce la segunda aumentada fija, tanto ascendente como descendente, en lo que podríamos definir como entonación estructural; pero además, en la mayor parte de los ejemplos aparece junto con otras cadencias donde es evitada. Hay incluso alguno donde, después de incidir en dos cadencias, en una tercera y final es evitada con el movimiento directo del III grado elevado al I, como sucede en la tonada de *nadala*. Únicamente en tres ejemplos se halla de forma persistente (vol. III, págs. 54 y 74), repitiendo el intervalo en sucesivas cadencias y en la última no es evitado.

En los ámbitos máximos hay una sutil reducción del recinto sonoro, mayor tendencia hacia un ámbito máximo de sexta, con 38 ejemplos, mientras que la séptima aparece en 28 y el de octava en 19, pero el de quinta en 20 documentos y el de cuarta en 6. Intervalos mayores a la octava sólo suman 6 ejemplos en total.

En los reposos intermedios es frecuente hallar también la cadencia a la fundamental en el *modo de mi*, de lo que se puede deducir que la repetición cadencial es práctica muy habitual, en muchas ocasiones hay un pequeño arco como remate. Tras 77 ejemplos de cadencias intermedias en el I grado, se encuentran 32 sobre el III grado (de los cuales 13 es alterado ascendentemente), el V con 20 y el IV con 16. La elevada proporción del III grado en reposos intermedios, seguido del V, puede deberse a la gran cantidad de cantos de trabajo incluidos en la selección, donde los comportamientos melódicos basados en el eje estructural III (elevado)-V son muy frecuentes.

Aparte del peso estructural en el V grado, muy abundante, el IV grado se halla todavía más, pero en cantidad cercana, y entre ambos suman la mayor parte de los documentos (cerca de un centenar), mientras que el III grado sólo en una veintena. En otros grados el peso es nulo o casi testimonial (sólo aparece en algún caso el peso en el I grado o en la octava). Los apoyos estructurales en un grado único no son menos frecuentes que las combinaciones y en muchos ejemplos no hay un predominio claro de uno. El IV grado predomina con claridad sólo en 20 ejemplos de los casi 50, en los que habitualmente se combina con el V o con el III y el V. Lo mismo sucede con el V grado, a pesar de que predomine el apoyo secundario en el III grado (más frecuentemente alterado), también hay incidencia en el IV; y para el III grado sin alterar, combinado con el IV, pero a veces con el IV y el V. Pero hay de forma generalizada una predisposición a utilizar como armazón melódico en oposición a la fundamental, la combinación del IV y V grados, con mayor presencia del IV, que por ello son los grados más estables. Dentro de la infinita variedad de combinaciones, los apoyos en un grado específico (IV o V) suele darse en los inicios y en los finales, estando la parte central del desarrollo melódico sujeta a mayor variabilidad, donde se producen las mezclas apuntadas. Con frecuencia, si el peso inicial se efectúa sobre un grado, en el desarrollo habrá apoyo o mayor presencia en otros, siendo menos habitual un eje o cuerda recitativa fija en todo el decurso. Veamos el siguiente ejemplo (vol. I, pág. 144.):

EL POBRE PEISAN

A la por . ta de l'Ar . bue . la tru . caun pas . set .
 jant, tru . caun pas . set . jant, Gu . ri . de . ta, tru . ca un pas . set . jant, tru . caun
 pas . set . jant, Gu . ri . de . ta, tru . ca un pas . set . jant.

Presenta el arranque del *arquetipo* melódico y tiene un apoyo inicial claro en el IV grado, mientras que desde el tercer compás aparece también el V grado secundado por el III grado elevado. Lo más frecuente es que en el final vuelva a haber nuevamente apoyo en el IV grado, como en los compases 4 y 7, pero sin embargo aquí posee una extensión final sobre el eje I- III-V, algo que también se observa en otros documentos.

Hay casi una decena de documentos donde se detectan prácticas improvisatorias, de tal forma que en la estructura formal de las tonadas una o varias frases musicales se repiten con alguna modificación, que normalmente se manifiesta en la ornamentación sin variar la estructura básica, con fórmulas como *a a'a''* y en combinación con otras frases como *ab a'b'*. La mayor parte corresponden a cantos de trabajo, pero un par de ejemplos son tonadas de *glosses* recogidas en las islas Baleares, donde esta práctica de improvisar versos ha sido habitual. En ambos casos se puede constatar una predilección por los modelos de entonación que presenta el *modo de mi*. El siguiente canto de trabajo (vol. I, pág. 383) presenta el carácter melismático típico del género, donde la improvisación es frecuente:

CANÇÓ DE LLAURAR
(CHANSON DE LABOURER)

Lento. Librement.

(i) Com vaig nei-xer vaig te-nir

(ii) ven-tu-ra queem ba-ti-a-ren; tiem pe-rò més me

tan-ca-ren (ii) de ton a-mor pos-se-ir.

En las cadencias finales del *modo de mi* en este repertorio, aunque el modelo estrictamente descendente (que llamábamos *frigio*) es el más frecuente, no presenta una cantidad muy superior a otros comportamientos finales. Es abundante el final de salto, normalmente desde el III grado al I, evitando el II grado, siendo, este III grado, tantas veces natural como elevado. La omisión del II grado da en ocasiones cierta ambigüedad a la cadencia dentro del sistema de entonación si no ha aparecido previamente. Este final se encuentra en 24 documentos, predominando la fórmula IV-III-I, pero también la fórmula V-III-I (en 11 documentos). Ésta última, con el III grado natural (como el caso de la tonada *El pobre peisan*), se presenta, además, en el curso melódico de otras tantas tonadas, normalmente en arranques. Otras fórmulas cadenciales presentan también omisión de algún otro grado del tetracordo de *mi*, como el IV o el III, especialmente éste último que aparece en 7 cadencias finales con la fórmula IV-II-I. Aparte, hay un sinfín de formulas que presentan bordaduras superiores a la fundamental en el movimiento descendente hacia aquélla o por debajo de la misma con final ascendente. 10 ejemplos se pueden considerar “plagales” y descienden bajo la fundamental, muchos hasta el VI grado, pero en algún caso incluso hasta el V o IV grado. Nunca son tan abundantes como los procesos cadenciales descendentes, de tanta predilección en la música de tradición oral española y no sólo dentro del *modo de mi*.

El *arquetipo* del grupo 6 de Torner se halla en una docena de documentos (vol. I, págs. 144, 272, 281, vol. II, págs. 145, 290, 299, 324, vol. III págs. 60, 234, 242, 255, 376). La mayoría son cantos narrativos. Una tonada tan emblemática con *L'Hereu Riera* presenta tres versiones con este modelo esquemático. Pero el modelo más abundante es el que presenta peso estructural en el V grado apoyado por el III grado, que es elevado en casi dos tercios de los especímenes, que suman en total 38 documentos. No todos poseen este armazón melódico literalmente en todo el desarrollo. Suele ser claro en los arranques, mientras que en el decurso aparece el IV grado como nota de peso estructural en 6 documentos, en el modelo descendente desde la octava en dos ejemplos más. El eje estructural en el IV grado, que habitualmente es el más abundante, aquí se presenta en 24 documentos de ámbito amplio, más 11 de ámbito inferior a una sexta, algunos de los cuales poseen en el desarrollo un eje en el V grado apoyado por el III (elevado), o un modelo descendente desde la octava, como sucede en 3 documentos.

El modelo descendente desde la octava sólo aparece, de forma permanente, desde su inicio, en 6 documentos (vol. I, pág. 273, 274, 279, 283, 285, vol. III, pág. 61, 286). Más abundante es aquel que posee un apoyo predominante en el III grado, con cerca de 20 documentos, en los que suele alternarse con el IV., En su mayoría son ejemplos diatónicos y de ámbito estrecho, que rara vez superan el recinto de una sexta,

arcaizantes, muchas veces con forma de soniquete, de los que al menos media docena presentan dudas con respecto a la tonalidad. Varios son tonadas religiosas, pudiendo estar relacionados con la entonación de *IV modo* gregoriano. El siguiente documento se aproxima a los soniquetes infantiles construidos con la entonación del tetracordo diatónico de *mi*:

8. EL PARDAL

Moderat (♩ = 84)



U-na can-ço-ne-ta no-va jo-vos la-di-ré, del par-
dal quan se'n-a-jo-ca al ta-ron-ger, que jo-vos la-di-
ré, del par-dal quan se'n-a-jo-ca al ta-ron-ger.

Un caso especial de entonación presenta un grupo de 10 tonadas (vol. II, pág. 133, 135, 136, 159, 163, vol. III, pág. 34, 38, 39, 47, 79) cuyo modelo se basa en la siguiente relación de sonidos (teniendo en cuenta que es altura relativa):



Su principal característica es la presencia de dos semitonos, aunque en alguno aparece el IV grado elevado en determinados giros, es accidental y predomina la ordenación tono-semitono-tono-semitono, cuyo resultado sonoro es muy orientalizante. La mayor parte son canciones de trabajo (*batre* y *llaurar*), pero hay tres ejemplos de cantos narrativos, (dos de ellos corresponden al romance tradicional *La cautiva rescatada pel seu germà*) y una canción de cuna (vol. III, pág. 38), la cual presenta el recito más estrecho de todas, una cuarta disminuida:

CANÇÓ DE BRESSOL

Lent



El meu xiquet se-rà l'a-mo del cor-ral i del car-rer,
de la fu-lla de lli-me-ra (i) de la flor del ta-ron-ger.

Cuando se observan ejemplos en los que se supera el ámbito estrecho, como en la canción de trabajo siguiente (vol. III, pág. 47), nos encontramos con la entonación del *modo de mi*:

CANÇÓ DE BATRE



E-res blan-ca com la mer-la, e-res blan-ca com
tens ca-ra de bur-ra fla-ca, tens ca-ra de bur-
mer-la, gua-pa com un as-tor-nell;
fla-ca i o-re-lles de mat-xo vell.

Pueden pertenecer al *modo de mi* con final en el III grado elevado, ya que los casos de ámbito estrecho, como la canción de cuna anterior, aparecen con frecuencia como fragmentos dentro del *modo*, al inicio y con la cadencia intermedia en el III grado

elevado. Pertenecen al modelo estructural que posee un eje de peso en el V grado, acompañado por el III (elevado), como una parte del modelo completo de entonación. El siguiente ejemplo (vol. III, pág. 79), puede ser muy elocuente, pues presenta la entonación completa del *modo de mi* (con la segunda aumentada en sendas cadencias), pero finaliza en ese III grado elevado. Serían, dentro del *modo de mi*, de los pocos casos cuyo final no se produce en la fundamental. Hay documentos con este modelo de entonación en varios cancioneros, pero no con la concentración que se encuentra aquí, con esta decena de ejemplos. El cancionero burgalés de Olmeda posee cuatro ejemplos de la misma naturaleza, que son también canciones de labores campesinas, al igual que la mayoría de los presentes casos⁶.

CANÇÓ DE BATRE

Molt lent

Ae - - u, Ae - - - u,

A - re - nal de Se - vi - lla, Tor - re del O - ro,

aon les xi - ques fes - te - gen per tin - dre nò - vio.

Molt lent

A - re - nal de Se - vi - lla,

aon les xi - ques fes - te - gen

Tor - re del O - ro, Tor - re del O - ro,

per tin - dre nò - vio, per tin - dre nò - vio.

La suma de esta entonación con posible final en el III grado elevado, sea o no un fragmento de la entonación del *modo de mi*, con apoyo principal en el V grado, unido a la aparición de la segunda aumentada en la cadencia del compás 3 con movimiento descendente desde el VI grado a la fundamental, produce un resultado muy orientalizante por la combinación sonora: semitono-tono-semitono-segunda aumentada-semitono. El texto de este ejemplo concreto no apoya su posible antigüedad, sino a la influencia reciente del flamenco que citaba Baltasar Samper.

El *modo de mi* en esta región es más abundante que en otras. La tipología hallada no diferente, aunque es llamativa la elevada presencia de cantos con eje estructural en el V grado con apoyo secundario del III grado elevado, junto con la decena de ejemplos, cuya entonación parece centrarse en dicho eje con final en el III grado elevado, además de una mayor presencia de la segunda aumentada. Pero hemos de recordar que la documentación incluida procede de una selección, en la que es improbable que se haya mantenido la proporción original de la recogida, incluyendo lo más específico, llamativo y arcaizante. Prueba de ello es, que del total de géneros observados en esta recopilación (teniendo en cuenta que este tipo de organización, mediante géneros, es omitida en la obra), predominan los cantos de tipo narrativo y cantos de trabajo, cuando normalmente suelen ser escasos en el total de los cancioneros consultados, o al menos no en esta proporción, y sin embargo son mucho menos abundantes otros géneros, como los cantos navideños, de baile, de ronda, religiosos, con la excepción de los 60

⁶ OLMEDA, Federico: *Folklore de Burgos...* En el grupo de canciones de siega trilla y escabaneo, en los números 1, 12, 13 y 17.

ejemplos incluidos de *goigs*, de gran tradición en la región, en su mayoría de origen reciente y pluma culta.

La Música tradicional catalana de Josep Crivillé

Presenta una importante cantidad de material musical, 949 documentos, pero una buena parte de la documentación musical que posee no es de primera mano sino extraída de otras recopilaciones y de trabajos del propio autor. Crivillé explica en el prólogo lo siguiente:

Algunes de les dues-centes quinze melodies d'infants aplegadas en aquest volum han estat ja editades en els cançoners i les publicacions que es detallen a la bibliografia; d'altres, fins avui inèdites –variants de les primeres o no–, provenen de les diverses missions etnomusicològiques que personalment he realitzat per les contrades de parla catalana.⁷

En el vol. II (*Nadal*) se exprese en términos similares:

Per recollir les cent noranta-quatre melodies nadalenques que integren el present volum m'he servit de dues font primordials: la primera, la que m'han ofert els cançoners nadalencs més importants ja editats i altres publicacions sobre música tradicional referent a la nadalia de les terres de parla catalana; la segona, els treballs de camp, missions i investigacions etnomusicològiques que personalment he realitzat per diverses contrades de la mateixa àrea ètnica.⁸

De la misma manera, en el vol. III (*Danses*):

Per tal de poder realitzar la comesa he pres com a materials de base diferents publicacions i documents de música instrumental de Catalunya.⁹

Entonces el repertorio contenido en esta obra no corresponde a fechas determinada fruto de trabajos de campo, sino a todos los diferentes periodos de cada recopilación de donde se han tomado los documentos; además, las tonadas han sido seleccionadas de entre muchas, con lo que la posible representatividad del material en su conjunto queda deturpada; y se centra sólo en determinados géneros, no abarca el repertorio completo (aun siendo de diferentes procedencias y fechas) debido a la finalidad pedagógica y de ahí la división en tres apartados correspondientes a los tres volúmenes de la obra: I *Infants*, II. *Nadal* y III. *Danses*, tres géneros de especial aplicación en usos pedagógicos, como el propio Crivillé indica en el prólogo:

El llibre que teniu a les mans, com podreu comprovar quan l'utilitzeu, va ser concebut amb una intencionalitat concreta i clara. Així ho vaig expressar en un paràgraf de la nota

⁷ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Op. cit., vol. I, pág. III. "Algunas de las doscientas quince melodías infantiles incluidas en este volumen han estado ya editadas en los cancioneros y publicaciones que se detallan en la bibliografía; de otras, hasta hoy inéditas –variantes de las primeras o no–, provienen de las diversas misiones etnomusicológicas que personalmente he realizado por las regiones de habla catalana."

⁸ Ibidem, vol. II, pág. 3. "Para recoger las ciento noventa y cuatro melodías navideñas que integran el presente volumen me he servido de dos fuentes primordiales: la primera, la que me han ofrecido los cancioneros navideños más importantes ya editados y otras publicaciones sobre música tradicional referente a la Navidad de las tierras catalanas; la segunda, los trabajos de campo, misiones e investigaciones etnomusicológicas que personalmente he realizado por diversas regiones de la misma área étnica."

⁹ Ibidem, vol. III, pág. 3. "Con el fin de poder realizar este cometido he tomado como materiales de base diferentes publicaciones y documentos de música instrumental de Cataluña."

preliminar per a la seva primera edició quan escrivia: "El fet d'iniciar la col·lecció precisament per les cançons d'infants es deu a les necessitats de documentació catalana que en aquest moment té el moviment de pedagogia musical a casa nostra. Fet admirable, que cal que conegui ben de prop tots els elements etnomusicals relacionats amb la societat dels nostres infants.

Molts dels qui han fet servir la seva distribució metodològica i l'han aplicada en les seves programacions pedagògiques m'han manifestat els aspectes positius que els aportava aquesta ordenació.¹⁰

Los tres bloques presentan las siguientes cantidades: *Infants*, 215 documentos; *Nadal*, 194 documentos; y *Danses*, 540 documentos. En cada uno hay criterios de ordenación diferente, así como algunos apartados de análisis musical de los repertorios en las introducciones, debido a las características individuales de cada uno. En el primer volumen se opta por ordenar las tonadas según el ámbito real y en segundo término según la organización rítmica. Según la interválica máxima de menos a más, se encuentran canciones bitonales, tritonales, tetracordales, etc. Los extremos, los grupos de segunda, tercera, décima y onceava, son los que menos documentos concentran (de segunda y onceava sólo un documento), mientras que entre la cuarta y la octava es donde reúnen más, con mayor incidencia entre la cuarta y la sexta, como el propio Crivillé apunta en la introducción, indicando que la proporción de escalas no heptáfonas posee un tanto por ciento elevado del total, mayor que en otros repertorios. Los tipos bitonales y tritonales los considera *prepentatónicos*, más algunos ejemplos tetracordales, mientras que la mayoría de éstos últimos pertenecen al *primer tetracordo modal dórico griego (modo de mi)*, aunque algunos de ellos presenten un final en el II grado. Sobre organizaciones mayores indica que en las escalas heptáfonas abunda la tonalidad mayor, contra un reducido número de ejemplos en tonalidad menor. Esto coincide con los repertorios infantiles observados, donde los ejemplos de corte tonal y de origen posiblemente reciente abundan y en su inmensa mayoría prefieren el modo mayor. A partir del ámbito de quinta, desde el número 50 hasta el 215 con ámbito de onceava, según Crivillé poseen la tonalidad mayor, salvo unos pocos ejemplos menores, de tonalidad mixta y otros pocos que califica de "pentatónicos defectivos". En nuestro análisis coincidimos casi completamente, salvo unos pocos ejemplos (159, 190, 192) que a nuestro juicio poseen escalas modales, como el ejemplo siguiente:

¹⁰ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Op. cit, vol. I, pág. 4. "El libro que tenéis en las manos, como podréis comprobar cuando lo utilicéis, va a ser concebido con una intencionalidad concreta y clara. Así lo expresé en un párrafo de la nota preliminar para su primera edición cuando escribía: "El hecho de iniciar la colección precisamente por las canciones infantiles es debido a las necesidades de documentación catalana que en este momento tiene el movimiento de pedagogía musical de nuestra casa. Hecho admirable, en el que hace falta conocer bien de cerca todos los elementos etnomusicales de la sociedad de nuestro niños."

"Muchos de los que la han utilizado para su distribución metodológica y la han aplicado en sus programaciones pedagógicas me han manifestado los aspectos positivos que les aportaba esta ordenación."

159. A París n'hi ha una vella

A Pa - ris n'hi ha u - na ve - lla que en té
cent i cin - quan - ta anys, se'n pen - ti - na i se'n clen -
xi - na com u - na ni - na de quin - ze anys.
To - tes les ve - lles ron - quen, ron - quen, to - tes les
ve - lles van ron - cant.

No se observan ejemplos del *modo de mi* como en algunos romances infantiles, pero desde el documento 10 al 49, más algún otro dentro del grupo de ámbito de quinta, presentan el tetracordo de *mi*. Este recinto de entonación, frecuente en los repertorios infantiles, como se ha comentado con anterioridad, se encuentra en algunos cantos arcaizantes, diatónicos y de ámbito estrecho del repertorio de adultos. Pero el *modo de mi* más frecuente, desde ámbito de una sexta y cromatizado, nada tiene que ver con estos ejemplos. En primer lugar, la *cadencia frigia* de tetracordo completo descendente tan abundante en el *modo de mi* no aparece en ninguno de ellos. Además, en los cerca de 40 documentos basados en el tetracordo de *mi*, 13 finalizan en el III grado mientras que el resto reposa sobre la fundamental. El salto de tercera descendente en el final es frecuente en los recitativos y común en Europa en los repertorios infantiles. Jan Ling observa que el patrón *sol-la-sol-mi* es la base de muchos soniquetes de todo el Continente hasta el punto de considerarlo un verdadero *arquetipo*¹¹. En ese sentido no se puede considerar, al menos de forma unívoca, como una forma previa o “protomelódica” del *modo de mi* completo. Pero, en común con determinados ejemplos vistos del *modo de mi* diatónico, hay un apoyo especial o peso específico en el III grado en combinación con el IV en numerosos casos, como sucede en la fórmula anterior *sol-la-sol-mi*, que es con la que se canta todavía hoy la Lotería Nacional en España (que en realidad es un tetracordo defectivo, pues no aparece el II grado), como una pervivencia de dicho arquetipo. Resulta de sumo interés, como objeto de estudio, el hecho de que aparezca de forma generalizada en los repertorios infantiles dentro del contexto geográfico europeo.

En el siguiente ejemplo el tetracordo completo de *mi*, posee esa cuerda doble del III y IV grado. Esta vez el final sí es descendente desde el IV grado.

34. Jo vaig a matances

Jo vaig a ma - tan - ces a ca's meu pa -
drí, a - vui tot lo di - ai de - mà
de - ma - tí.

¹¹ LING, Jan: *A History of European Folk Music*. Rochester: University of Rochester Press, 1997, págs. 46-49.

En una nota Crivillé indica, que junto con la tonada número 32, recogida en Olot, esta canción se cantaba con ocasión de la matanza del cerdo, en este caso es recogida en La Pobra (Mallorca).

En el segundo volumen (*Nadal*), donde se hallan la inmensa mayoría de ejemplos del *modo de mi*, presenta un nuevo criterio de ordenación y ahora las canciones están ordenadas cronológicamente según el calendario del ciclo litúrgico de Navidad. En el análisis de la tonalidad Crivillé incluye 11 casos de lo que denomina “sistemas modales y no definidos” que ejemplifica con su propia escala, cada una diferente y así encontramos: *cromatización de un tetracordo dórico a la manera de una escala andaluza* (núm. 3), *diatonismo evolutivo procedente de modo deuterus* (núm. 33), *protus gregoriano* (núms. 46 y 47), *influjo indeleble de un cromatismo oriental* (núm. 52), *tetracordo dórico cromatizado* (núm. 66), *tritus gregoriano* (núms. 73, 80 y 96), *diatonismo evolutivo que no acaba de resolver en estructura tonal* (núm. 162), y *modo hipofrigio griego* (núm. 190). A continuación coloca 41 ejemplos de canciones en tonalidad menor, 126 en tonalidad mayor, 9 en tonalidad mixta (mayor y menor), dos bitonales, y 12 que presentan oposición o dicotomía mayor menor.

Nuevamente hay un predominio del modo mayor en relación con otras entonaciones, si bien, el modo menor ahora es más abundante que en el repertorio infantil, como lo es de forma generalizada en los repertorios navideños. En cuanto a los ejemplos modales, aparte de los presentados por Crivillé, se observa alguno más, hasta 25, aunque hay que decir que algunos de ellos, que están incluidos dentro de los grupos del modo mayor y menor (que corresponderían a los *modo de la* y de *sol* de Manzano), llevan entre paréntesis la indicación de que presentan el VII grado rebajado. Por otra parte, hay 7 ejemplos del *modo de mi*, los que el autor denomina *tetracordo dórico cromatizado* (núms. 1c y 27) y *diatonismo evolutivo* (núm. 4), dos que no cataloga (núms. 18d y 18e), uno dudoso (núm. 67), que coloca como un modo mayor (con final en el III grado) y otro (núm. 94) como modo menor con final en la dominante, que es el siguiente:

94. Per la ciutat d'Egipte



Es un tema romancístico navideño donde el *modo de mi* aparece con cierta constancia. En este caso es diatónico, como el resto de los ejemplos, salvo el número 1, con el III y VI grado elevados, y el 27, con el II grado elevado, pero en bordadura sobre el III y no por tendencia menor.

En el tercer volumen (*danses*), las 540 melodías que contiene se organizan ahora según la rítmica en que se basan las distintas danzas. En la introducción, hay un análisis rítmico y un epígrafe sobre los instrumentos en el que se incluye: la *flauta* y *tambor*, la *gralla* (dulzaina), la *cornamusa* (gaita) y la *cobla* (agrupación de la sardana). No hace análisis sobre la tonalidad, pero hay un predominio de la tonalidad moderna y especialmente de modo mayor. Hay numerosos ejemplos con comportamientos de la música de autor, como la cromatización de algunos grados a modo de sensibles de dominantes secundarias (del V y IV grado). También se observan giros de sabor dieciochesco, al igual que en otras recopilaciones. Es reseñable, en al menos una

treintena de documentos, la alternancia mayor menor fruto de un III grado inestable (en diversas combinaciones) que poco o nada tiene que ver con la música académica, además de algunos ejemplos de escalas modales total o parcialmente, que presentan las entonaciones de los modos de *sol* y *la*, y algún giro en torno al *modo de re*, que en total suponen algo más de 25 ejemplos. Perteneciente al *modo de mi* tan sólo se halla un ejemplo. Es el que sigue:



Presenta una tipología de las más abundantes: apoyo inicial en el IV grado y el III grado elevado, además, baja por debajo de la fundamental con el uso del VI grado también elevado, algo sumamente frecuente al tomarse el registro plagal.

La escasez de ejemplos del *modo de mi* en esta recopilación, aparte de la propia selección de documentos comentada al inicio, puede deberse también a la naturaleza del repertorio incluido. Tanto los géneros infantiles como las danzas son grupos donde hay menor proporción de dicho modelo de entonación. En el repertorio infantil, quitando la abundancia del tetracordo de *mi*, aparecen únicamente algunos ejemplos de romances. En las tocatas de danzas la presencia es todavía menor. Según su escasez en la música instrumental, especialmente las danzas (no así los bailes), se puede afirmar que es donde menor incidencia posee, corroborado por Donostia al indicar que el *modo de mi* es predominantemente vocal en la música tradicional. La ausencia de géneros de mayor incidencia, empezando por los cantos de trabajo, narrativos, rondeños, religiosos, baile y cuna, entre otros, sumado a la selección de los documentos, donde es posible que se haya rechazado el *modo de mi* por considerarse andaluz, no permite extraer conclusiones, además no corresponde a periodo de tiempo concreto, pues su intención es otra: presentar una selección de repertorio para los fines pedagógicos propuestos.

2.14. Cantabria

Aparte de algunas obras menores que proporcionan unas pocas transcripciones sobre la música tradicional de Cantabria, existe una obra histórica como es los *Cantos de la Montaña* de Rafael Calleja, de 1901, pero las fuentes no son tomadas directamente de los cantores, sino de segunda mano¹ y presenta las tonadas armonizadas, donde cabe la posibilidad de la manipulación con fines “artísticos”. También hay algunas transcripciones contenidas en trabajos de mayor amplitud geográfica, como es la obra de Kurt Schindler *Música y poesía popular de España y Portugal*, que contiene únicamente 23 tonadas de Santander; y la obra de Juan Hidalgo Montoya (1976) *Cancionero de La Montaña: cantos y danzas de la provincia de Santander*, con 172 melodías transcritas. De la decena de recopilaciones editadas sobre Cantabria la de mayor amplitud documental es el *Cancionero popular de la provincia de Santander*², obra que contiene una impresionante cantidad de documentos musicales, que supera el millar y medio y supone la mayor parte de las cerca de dos mil tonadas que contabilizadas para esta región³.

El Cancionero de Sixto Córdova y Oña

La obra está dividida en 4 libros, correspondiendo el primero al *Cancionero infantil español*, recopilación de carácter general que geográficamente no se circunscribe a la región cántabra⁴. Los tres restantes recogen los documentos pertenecientes a la provincia de Santander, quedando de esta manera: libro I: *Cancionero infantil español*; libro II: *Cancionero popular de la provincia de Santander. Cantos de labores y de ronda*; libro III: *Cancionero popular de la provincia de Santander. Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna*; libro IV: *Cancionero popular de la provincia de Santander. Marzas, picayos, bailes, danzas, romances y cantos religiosos*. Emilio Rey de forma concisa se refiere a este trabajo de la siguiente manera:

Obra monumental a cuya recopilación dedicó el autor, cura-párroco de la iglesia de Santa Lucía en Santander, aproximadamente medio siglo. Aunque el rigor musicológico es escaso, el material que contiene es de primera calidad. Las introducciones están redactadas con lenguaje retórico, evocador y de excesiva alabanza a la tierra⁵.

Presenta varios puntos comunes con otros muchos cancioneros: recopiladores que son sacerdotes⁶ y realizan sus trabajos de forma particular (con respaldo oficial, si lo

¹ Emilio Rey dice a este respecto: “Las melodías proceden de cuatro colecciones presentadas por J. A. Galvarriato, Emilio Cortiguera, Adolfo Wünsch y Delfín Fernández y González al concurso de la Fiesta Regional que se celebró en la plaza de toros de la ciudad de Santander.”. REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, pág. 126.

² CÓRDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander: Aldus, 1949-55, 3 vol.

³ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 98.

⁴ CÓRDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero infantil español*. Santander: Aldus, 1948.

⁵ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 136.

⁶ Este hecho es mencionado incluso por el propio autor: “[...] pero no por gusto, sino porque nadie hacía, a mi juicio, esta pacienzuda labor a la que nos hemos dedicado en España casi exclusivamente los sacerdotes, seglares y religiosos. Fue obra del clero la colección de la música tradicional española: el Padre Sarmiento despertó el cancionero gallego; Manterola el vasco, recogido por Azcue y el Padre Donostia; Olmeda compuso el cancionero de Burgos; Ledesma y Sánchez Fraile, respectivamente, los dos cancioneros de Salamanca; Blanco el de León; Arnaudas el de Teruel, etc.” CÓRDOVA Y OÑA, Sixto:

hay, o a posteriori para su publicación), prolongándose durante años e incluso décadas, como el presente, que es el caso más extremo, pues se pudo prolongar durante nada menos que casi 40 años su recopilación⁷, impidiendo conclusiones de tipo cronológico. También es habitual encontrar falta de rigor con la ausencia total de fechas de los trabajos de campo y de dato alguno sobre los informantes, e incluso localidades de recogida en el *libro I*, que lo situaría entre los más escasamente documentados y dudosos desde un punto de vista musicológico. Hay un nulo tratamiento de aspectos metodológicos y técnicos y de análisis del material recopilado, la habitual repetición de ciertos tópicos, pero una cierta presencia de datos etnográficos de interés, a excepción del libro I dedicado al repertorio infantil, que supuestamente abarca todo el territorio español. Como apuntaba Emilio Rey, se produce un exceso de reafirmación, cuyos epígrafes no necesitan más explicaciones, con títulos como: *La provincia de Santander tiene música propia*⁸. *Prueba de hecho. I Pruebas de autoridad. II Dos votos de calidad. III. Otros testigos competentes*. Etc.

Debido a las características particulares del cancionero infantil, tanto por la amplitud geográfica, como por la especialización en un único género, lo hemos separado, analizando su contenido a continuación.

El cancionero infantil español

El *Cancionero infantil español* reúne un total de 423 documentos musicales, siendo la antología de cantos infantiles más completa de cuantas se han publicado en España⁹.

Comparte con el resto de partes de la obra, el *Cancionero de la provincia de Santander*, las características formales brevemente expuestas atrás, de tal manera que ninguno de los documentos presentados proporciona el nombre de los informantes o las fechas en que se recogió y tampoco se indican las localidades. No se conoce la procedencia de estas canciones, si corresponden en su mayoría a Santander, a otras regiones, si son tomadas de otros trabajos, o mezclando todo esto. Parece lógico pensar que el autor no ha visto necesario indicar la procedencia dado el carácter "nacional" de este cancionero.

Presenta interés la estructura de esta recopilación en géneros y su división en secciones de la misma, hasta un número de doce, que son las siguientes:

1. *Bailes de corro cantados con mímica*
2. *Cantos de corro con mímica*
3. *Canciones de corro*
4. *Romances cantados*
5. *Cantos de cuerda*
6. *Cantos de cuerda con dobles*
7. *Cantos usados para cuerda y corro*
8. *Juegos infantiles cantados*

Op. cit., *Libro II*, pág. 25. Sobre esta ventaja que supone que, al menos, se han realizado muchas recopilaciones que de otro modo no se habrían hecho, surge el inconveniente insalvable de ser realizadas por aficionados, con todos los problemas que venimos observando.

⁷ Sobre esta cuestión sólo se indica que se comenzaron los trabajos de recogida en 1885 y en el momento de su publicación (1948) ya llevaban 25 años concluidos, es decir, en 1923, lo que hace casi 40 años.

⁸ El autor a este respecto dice: "¿Tiene la montaña música indígena, al modo que Andalucía produjo la seguidilla, Galicia la muñeira y Vizcaya el zorzico? A mi modesto juicio, la Montaña tiene no uno, sino dos géneros de cantos estrictamente montañeses: estos cantos son las marzas y los picayos." CORDOVA Y OÑA, Sixto: Op. cit., pág. 32.

⁹ REY GARCÍA, Emilio: Op. cit., pág. 136.

9. *Cantos de cuna*
10. *Villancicos infantiles*
11. *Cánones cantados*
12. *Entretenimientos cantados*

Es pionera en la organización del repertorio infantil y ha servido de base para otras obras posteriores de la misma naturaleza. Sobre esta ordenación Miguel Manzano indica lo siguiente:

Aunque es evidente que esta clasificación se podría haber dispuesto en secciones y subsecciones, tiene la virtud de apuntar y distribuir las canciones en bloques homogéneos, de acuerdo con las funcionalidades. Tal disposición facilita el uso del cancionero, y además sienta las bases para el estudio de elementos musicales del cancionero infantil. Se podría objetar que algunas de las secciones, como los *canones* o los *villancicos*, están un tanto traídas por los pelos. Pero éstos son aspectos muy poco relevantes si se tiene en cuenta el mérito de haber reunido en un solo libro la práctica totalidad de los cantos infantiles de habla castellana, difundidos por la mayor parte de las tierras españolas.”¹⁰

Atendiendo al contenido tonal hay predominio claro del modo mayor tonal con respecto a otras escalas o modelos de entonación, pero existe gran variedad en el conjunto, sin llegar a la diversidad que se puede hallar en repertorios de otros trabajos, pero con mayor abundancia de modelos *protomelódicos*. Aparte de las entonaciones de ámbito reducido y el modo mayor tonal, los más abundantes, se encuentran el modo menor tonal, el *modo de sol*, el *modo de la* y el *modo de mi*. Estos datos coinciden con los obtenidos en repertorios infantiles por Miguel Manzano y con los de otras recopilaciones consultadas con un repertorio específico, como el cancionero de Crivillé en el volumen *Infants*. En todos ellos el predominio mayor es claro, seguido del modo menor, *modo de mi*, etc. Estas son las cantidades totales obtenidas aquí según el sistema de Manzano:

- Modo mayor: 313
- Modo menor: 38
- *Sistemas protomelódicos*: 37
- *Modo de mi*: 12
- *Modo de sol*: 10
- *Modo de la*: 5
- Otros: 9

Tras los modos mayor y menor se halla el grupo de tonadas de ámbito no superior a una 5ª, cuyo modelo más abundante es el ya citado tetracordo de *mi* con finales en *mi* y en *sol*. Por último se encuentran los sistemas modales y otros casos especiales como las melodías circulares o modelos de entonación ambiguos, en cantidades casi simbólicas. Estas cifras son muy cercanas a las obtenidas por Miguel Manzano en sus cancioneros de Burgos¹¹ y de León¹².

¹⁰ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, vol. IV, pág. 25.

¹¹ Ibidem, pág. 26. EL recuento del sistemas melódicos en el cancionero infantil burgalés es el siguiente: tonal mayor 256 documentos; tonal menor 25 documentos, *modo de mi* 8 documentos; *modo de sol* 8 documentos; *sonoridad ambigua* 9 documentos; *melodías circulares* 8 documentos.

¹² MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, Vol. II, Tomo II, pág. 214. En éste último, aunque no proporciona las cantidades detalladas de cada sistema melódico, vuelve a decir que tras el predominio del modo mayor tonal se encuentran los modelos de entonación *protomelódicos* que de manera más abundante se circunscriben al tetracordo de *mi* como estructura melódica de recitación por

Al examinar este repertorio y encontrar que después del modo mayor las formas más presentes son las *protomelódicas* sin estadios intermedios, la hipótesis de Manzano sobre estos modelos melódicos como estados embrionarios de los diversos sistemas modales por aditamento progresivo de nuevos grados en las escalas¹³, no es corroborada y hace pensar en dos mundos absolutamente distintos: los sistemas modales *premelódicos*, que parecen discurrir por un cauce independiente de las formas melódicas más complejas, permaneciendo más inalterable que las melodías desarrolladas; y las melodías de ámbito amplio, las cuales presentan un sustrato muy tonalizado, siendo más excepcional encontrar en ellas sistemas modales, como se observa en las cantidades obtenidas. Por otra parte, los comportamientos melódicos de las tonadas *protomelódicas* son muy diferentes a las tonadas de amplio desarrollo melódico, siendo éstas últimas similares a las del repertorio de adultos, aunque hay ejemplos *premelódicos* de los adultos con muchas similitudes con el infantil o juvenil. Entonces, podemos distinguir dos estilos claramente diferenciados en el repertorio infantil: el correspondiente a las canciones estilo melódico, cuyo predominio del modo mayor tonal hacen pensar en un origen relativamente reciente; y el grupo de cantos que presentan estas fórmulas *protomelódicas* y de recitación, que sugieren orígenes remotos dado su patente arcaísmo en muchos casos.

Esta diferencia en dos bloques estilísticos puede deberse a que algunos de los contextos musicales en los niños se han mantenido inalterados hasta más recientemente (juegos, recreos, etc.), como afirma el propio Manzano¹⁴, mientras que el de los adultos ha cambiado enormemente, extinguiéndose muchas costumbres y con ellas su música, afectando a los sistemas modales; lo que puede estar relacionado con la mayor abundancia de modelos de entonación *premelódicos* (de naturaleza modal) y una gran escasez de tonadas melódicas igualmente modales.

En el repertorio infantil también hay una buena cantidad de ejemplos que en cierta forma considerarse *premelódicos*, pero de naturaleza tonal. Son aquellos que se estructuran únicamente con las notas básicas de la tonalidad, los grados I, IV y V, o bien con las notas de un único acorde y son considerados de tal naturaleza por utilizar sólo unas pocas notas, los andamios de la tonalidad, aunque el ámbito máximo pueda superar un tetracordo utilizando intervalos como la octava y la quinta. La siguiente tonada posee esta tipología que se repite en cualquier cancionero infantil:

176. **Todos los patitos.**

Alegro. 138 - ♩

Todos los pa - ti - tos se fue - ron a ba - ñar; el más chi - qui -
Su ma - dre en - fa - da - da le qui - so pe - gar, el po - bre pa -

ti - to se qui - so aho - gar.
ti - to se e - chó a llo - rar.

excelencia: “En el aspecto melódico, los arquetipos de recitación parecen estructurarse, si tenemos en cuenta la incidencia numérica de ejemplos, dentro del recito sonoro del tetracordo LA-Sol-FA-MI, a cuyo ámbito parecen aclimatarsen con toda naturalidad. Ello no excluye, sin embargo, ámbitos modales de diferente colorido y tesituras más amplias.”

¹³ MANZANO ALONSO, Miguel: “Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional”, págs. 357-397.

¹⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, vol. IV, pág. 21.

No toda la casuística es tan clara, pues hay ejemplos a medio camino entre lo melódico y lo *premelódico* basado en unas pocas notas, o cuya naturaleza tonal no es fácil de determinar por una ambigüedad manifiesta.

La diferencia de comportamiento entre las tonadas *premelódicas* y las melódicas se puede constatar en el modelo de entonación de *mi* (más abundante en las *premelódicas*, el tetracordo *mi-la*), y no permite con claridad hacer una asociación de parentesco entre el *modo de mi* y las tonadas infantiles basadas en su primer tetracordo: ausencia del modelo cadencial descendente propio del *modo de mi* en las tonadas tetracordales, ya sea completo o defectivo y cadencias con saltos en el dibujo melódico. En el brevísimo ejemplo siguiente aparece al final el salto descendente *sol-mi*, el más frecuente en estas tonadas tetracordales:

324. Yo sé la manera.



El Cancionero popular de la provincia de Santander presenta uno de los porcentajes más elevados en *modo de mi*, pero las tonadas *premelódicas* del tipo del ejemplo anterior no son tan abundantes en el cancionero infantil o en una relación similar al *modo de mi* de los repertorios de adultos como cabría esperar, siendo más abundantes los casos *premelódicos* del tetracordo *mi-la* con final en *sol* que los que presentan el final en *mi*, aunque hay una cantidad apreciable de ejemplos basados en el pentacordo *re-la* pero con final en *mi*, como en el ejemplo que presentamos a continuación:

109. Cuando un borracho. — El borracho.



También es de interés señalar que entre las tonadas melódicas basadas en la escala mayor son muy frecuentes en esta recopilación los finales en el III grado de la escala, algunos de cierta ambigüedad entre el modo mayor y un posible *modo de mi*.

Del total de 12 casos del *modo de mi* de este cancionero infantil, la proporción de ejemplos diatónicos es la mitad y el resto con diferentes alteraciones en los grados II, III y VI. El ámbito máximo supera la octava en 8 de los 12 ejemplos, que coincide con la observación que hace Manzano en su cancionero de Burgos donde, “en contra de lo que se pudiera esperar, en el repertorio infantil son más frecuentes que en el repertorio de los adultos las melodías que abarcan el desarrollo de una octava o de vez en cuando alguna nota más”¹⁵, aunque no creemos que se deba únicamente a “la naturaleza tonal de las mismas cuya configuración exige la amplitud de una octava,”¹⁶ pues aparece también en el *modo de mi*.

¹⁵ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. IV, pág. 29.

¹⁶ Ibidem

En los ejemplos diatónicos, con el predominio de los ámbitos amplios, hay una mayoría de casos cuyo movimiento melódico va a tender a apoyarse en la octava superior. Al igual que en el repertorio de los adultos, existe tendencia al apoyo central en el IV o en el V grado o en combinación de ambos, como en el ejemplo siguiente, el conocido romance:

366. **San José y la Virgen pura.**

Moderado. 80-♩.

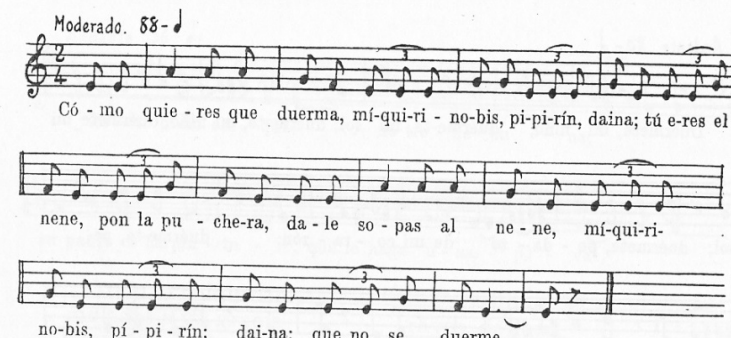


San Jo - sé y la Virgen pura camí - nan para Be - lén y en el
No be - bas a-gua, mi Ni-ño, no be-bas a-gua, mi Bien, que los
medio del ca - mino, en el me - dio del ca - mi - no,
ri - os llevan sangre, que los ri - os lle- van san- gre
el Ni - ño quie - re be - ber.
y hasta las fuen-tes también.

Tan sólo dos ejemplos que corresponde a canciones de cuna (331, 346), comprenden un registro menor. El primero de ellos presenta una melodía frecuente en dicho género, la que arranca con el salto I-IV y eje en ese último; además, posee una progresión descendente, que hace pensar en origen más reciente. Del otro se puede decir que casi lo contrario: es de ámbito muy estrecho y considerarse *premelódico* ya que sólo abarca el tetracordo de *mi*, denotando un claro arcaísmo (obsérvese, por ejemplo, la insistencia en el intervalo de tercera menor). Este ejemplo viene a reflejar lo contrario de lo indicado antes, relación entre las tonadas premelódicas del tetracordo *mi-la* y las tonadas en el *modo de mi*, pero se trata de una canción de cuna y no una canción del repertorio infantil.

331. **Cómo quieres que duerma.—Míquiri nobis.**

Moderado. 88-♩.



Có - mo quie - res que duerma, mí-qui-ri - no-bis, pí-pi-rín, dai-na; tú e-res el
nene, pon la pu - che-ra, da - le so - pas al ne - ne, mí-qui-ri-
no-bis, pí - pi - rín; dai-na; que no se duerme.

En los 6 ejemplos cromáticos (189, 192, 194, 243, 333, 335), existe casi un comportamiento diferente: uno presenta elevado el II grado, otro el VI, otro el II y III, otro el III y VI, por último dos casos con el III grado elevado únicamente, que añadidos a los casos anteriores en los que aparece alterado este grado, tenemos lo más frecuente, que predomina ese III grado.

Los comportamientos melódicos son también similares a los hallados en los repertorios de los adultos. Predomina el eje en el IV grado y el giro IV-III#-IV, que en

dos casos (243, 333) presentan el modelo *arquetipo*. Aparecen incluso ejemplos de posible contaminación o sistemas en evolución, como el ejemplo con el II grado elevado (189), que tiene cierta tendencia al modo menor por dicha alteración; y el que presenta el II y III grado elevados, que es una canción de cuna que posee una sonoridad ya totalmente mayor, pero el arrullo en la cadencia es el propio del *modo de mi*, que a modo de curiosidad, aparece repetido y transportado a una quinta inferior:

333. **Duérmete, mi niño.**



Sólo en la primera bajada a la fundamental hay cierta ambigüedad en el salto III-I sin el II grado, siendo el resto ya totalmente en el modo mayor. Como en los ejemplos anteriores, no cabe considerar esta tonada como propia de repertorio infantil por tratarse de otra canción de cuna, como sucede con el siguiente ejemplo, el único de la recopilación con el intervalo de segunda aumentada en una de las dos cadencias, pero no en el movimiento descendente final hacia la tónica, como es lo más habitual, sino en un giro previo:

335. **Duérmete, niño mío.**



El apoyo inicial en el III grado elevado, el peso estructural en el V grado, y la segunda aumentada en giros diversos del movimiento final hacia la fundamental, reflejan gran similitud del ejemplo y de otras antologías con algunas tonadas de cuna sefardíes¹⁷.

Sumariamente destaca la escasa presencia del *modo de mi* como tal en el cancionero infantil, cuyos ejemplos poseen las características de los géneros propios de adultos. Aunque algunos de los ejemplos presentados corresponden a canciones de cuna que no son un género infantil propiamente dicho, es empleado por las niñas a imitación de las

¹⁷ WEICH-SHAHAK, Susana: Op. cit.

madres en sus juegos; baste ver el encabezado de esta sección: *Canciones de acunar la muñeca*¹⁸ (sin contenidos reseñables en las breves líneas de explicación). Los otros ejemplos localizados tampoco corresponden a géneros propiamente infantiles como los romances y villancicos. Estas son las cantidades por géneros:

- Canciones de corro: 2 tonadas (152, 189)
- Romances (de corro y cuerda): 4 (192, 194, 201, 202)
- Cantos de cuerda con dobles: 1 tonada (243)
- Canciones de cuna: 4 tonadas (331, 333, 335, 346)
- Villancicos infantiles: 1 tonada (366)

Los géneros que tienen su continuidad en el mundo de los adultos poseen con más frecuencia el *modo de mi* de la misma tipología, tal vez a imitación de éstos. También es interesante señalar que los géneros de mayor incidencia sean las canciones de cuna y los romances, géneros donde hemos constatado que parece refugiarse este *modo* cuando en el resto ha desaparecido, pero con los pocos ejemplos obtenidos hemos de ser cautos ante afirmaciones de carácter general.

El Cancionero popular de la provincia de Santander

El *Cancionero popular de la provincia de Santander* contiene un total de 1132 tonadas, cifra que la sitúa dentro de las recopilaciones más nutridas de cuantas se han realizado y permitiría, en principio, extraer algunos datos y valoraciones que con muestras pequeñas serían puramente conjeturales. Sin embargo, manifiesta uno de los problemas principales: la selección de documentos que lo conforman. Córdova y Oña, en el epígrafe de *Normas para esta colección*, sólo indica lo siguiente:

El trasiego, mayor cada día, de sociedades corales, estudiantes, soldados, criadas, viajeros, etc., propagan en muchas provincias gran número de canciones forasteras, las popularizan, pero muy rara vez se hacen populares. Muchas que son montañesas son usadas en otras regiones y hasta figuran en algunos cancioneros provincianos. Otras tienen una fisonomía muy indecisa y otras se han hecho ya canciones nacionales, mejor que regionales. He rechazado muchas de fuera de la Montaña, aun sospechado que pudieran ser montañesas, y sólo he aceptado aquellas de sabor montañés muy definido que se canten o se hayan cantado como populares en nuestra provincia. (...) No he admitido varias canciones corrientes en la Montaña que tienen caracteres propios de otras regiones. Solamente incluyo aquellos cantos que tienen de montañeses tanto, por lo menos, como de otras provincias; cantos que, si no fuesen de origen montañeses, merecen serlo por su transformación, su carácter y su arraigo en la Montaña.¹⁹

En lo referente a la tonalidad el *modo de mi* es considerado por muchos tonalidad propia andaluza o simplemente del sur y es posible que sea sacrificada a su inclusión en más de una ocasión en función de lo propio. En el *libro III* hay, como algo excepcional, una tabla donde sitúa el autor las cantidades del *modo*, sin más comentario que la breve nota en *marzas y picayos*, especies que considera más genuinamente santanderinas. La ausencia de explicaciones que delimitan y distinguen lo propio en la mayoría de cancioneros impide determinar hasta qué punto cuestiones como la tonalidad (pero igualmente sobre modelos rítmicos) puede ser tenida en especial consideración, salvo unos pocos comentarios, o insinuaciones, como en el presente:

¹⁸ CORDOVA Y OÑA, Sixto: Op. cit., *libro I*, pág. 302.

¹⁹ Ibidem, *libro II*, pág. 27.

MODALIDAD Y FÓRMULAS MELÓDICAS FINALES

	Total de cantos	Estudio de 1.500 cantos montañeses		
		MODO DE MI		
		Número de cantos	Tonalidad original	Tonalidad transportada
Religiosos.....	142	4	4	0
Romances.....	48	7	7	0
Cuna.....	40	18	17	1
Nupciales.....	20	2	0	2
Ronda.....	302	63	40	23
Quintos.....	40	9	7	2
Labores.....	156	21	17	4
Siega y molino	24	3	3	0
Marineros.....	68	9	8	1
Romeros.....	174	28	22	6
Baile «a lo bajo»	184	29	23	9
Baile «a lo alto»	192	27	12	15
Marzas.....	61	0	0	0
Picayos.....	49	0	0	0

Es un dato curioso, pues se trata de cantos típicamente montañeses.

La nota de la derecha deja bien patente que la ausencia del *modo de mi* en estos cantos típicamente santanderinos, es ápice suficiente para remarcar su paternidad local. Pero suman la cantidad de 220 los documentos de dicha tonalidad en el análisis de 1500 cantos, que supone un porcentaje del 14% del total.²⁰ Nuestras cifras varían ligeramente: 238 sobre un total de 1132 cantos, lo que hace un total del 21% del total.

En la tabla también se observa el tipo de organización por géneros, junto a tipos muy comúnmente establecidos como son las canciones religiosas, romances, de cuna, de quintos, etc., hay otros, poco frecuentes, como los *cantos romeros*, de interés pero poco práctico al aglutinar cantos de géneros anteriores; al igual que la separación de los cantos de labores de los de *siega y molino* y de los *marineros*, siendo éste último también poco frecuente, posiblemente para remarcarlo dada la tradición marinera de la provincia; y la separación de *marzas* y *picayos*, que también tienen su espacio en los géneros rondeños. En suma, se pone de relieve la tendencia a remarcar la especificidad mediante una separación de algunos géneros que no tiene una justificación práctica.

Para entender bien la naturaleza y propósito de muchos cancioneros resulta oportuno reflejar las condiciones impuestas por los estamentos oficiales por medio de concursos, premios o becas. Bajo el epígrafe *Condiciones para la factura de este cancionero* Córdova indica lo siguiente:

Este cancionero ha tenido muy presentes las condiciones impuestas por el Jurado de la Fiesta Montañesa de 1900 para la colección de cantos y tonadas populares de la provincia de Santander. Ordenaban así:

1. Las tonadas que sólo sean cantables, se presentarán sin acompañamiento alguno; las que se tañen con acompañamiento de instrumentos de cuerda, de viento o de percusión, deberán llevar el propio de cada uno. Para esto último se escribirá en otro pentagrama, debajo del que lleva el canto, la música o ritmo del instrumento que les sea peculiar.
2. Deberá acompañar a cada canción o tonada, el respectivo nombre con que fuese conocida la localidad donde se cante o tañe, y algunos apuntes sobre las circunstancias u ocasiones en que más se usa.

²⁰ El análisis se lleva a cabo con los materiales del cancionero más otras fuentes no especificadas por el autor.

3. Bastará transcribir los versos correspondientes a una sola copla de cada canto, a no ser que alguna poesía tenga tal novedad o interés que merezca reproducirse en toda su extensión.
4. Los cantos y tonadas populares deberán ser tomados de la localidad donde se canten o tañan, transcribiéndolos con la más rigurosa exactitud, sin permitirse supresión, aumento ni arreglo de ningún género. En cada canto o tonada se indicará su respectivo aire o movimiento, por medio del metrónomo.²¹

Se prioriza el registro de la música, incluso sobre los textos. El contexto es muy secundario. Junto a la canción propiamente dicha lo más importante es la localidad de recogida, a la que se refiere en dos ocasiones. Aunque se vislumbra ya cierto rigor, al prohibirse toda modificación añadido en la música, todavía estamos ante planteamientos básicos del folclor musical muy influidos por el pensamiento romántico.

En el contenido tonal de esta recopilación se observan proporciones similares a muchas otras: predominio de los modos mayor y menor tonales y por detrás el resto de gamas, pero hay proporción modal de las más elevada, muy posiblemente debido a las fechas de recopilación, que se inician en 1885. En cifras aproximadas, los ejemplos de naturaleza no tonal (*modos de sol*, de *la*, de *re*, *mixtas*, *premelódicas*) incluido el *modo de mi*, se sitúan en torno al 40% del total, siendo éste último es el más abundante, con cerca de la mitad de los casos modales, seguido de los *modos de la* y *sol* respectivamente.

En el *modo de mi* cabe destacar una elevada presencia de ejemplos diatónicos, pues de los 237 documentos en dicho *modo*, nada menos que 107 no presentan cromatización alguna. A este diatonismo, se ha de sumar el predominio silábico (que se puede hacer extensible al conjunto de canciones recogidas en la obra), de tal manera que incluso en los géneros más afectados de melismas y adornos, como las tonadas de trabajo, es raro encontrar más que adornos de dos o tres notas del tipo mordente o semitrino.

En los ámbitos máximos se obtienen las cifras más frecuentes, por cuanto predomina el intervalo de sexta (80 tonadas) que es seguido por el de séptima (52 tonadas), el de octava (42 tonadas), el de quinta (32 tonadas) y el de novena (16 tonadas). Partiendo del ámbito medio de sexta hay una mayor tendencia a no superarlo, pues suman 115 documentos contra 113 que la superan, con lo que se puede añadir una tendencia al ámbito estrecho, al diatonismo y al estilo silábico del repertorio modal de *mi* hallado en este cancionero.

Con respecto al *modo de mi* diatónico, cabe subrayar la elevada presencia del comportamiento melódico del perfil del *arquetipo*, próximo al modo menor pero sin cromatismos. Se puede afirmar que son variantes diatónicas de dicho modelo. Este esquema melódico se encuentra en nada menos que cerca de un tercio de las tonadas diatónicas (en torno a 30 documentos), siendo el perfil más frecuente dentro de éstas, pero en las tonadas cromáticas dicho perfil también es el más abundante. A continuación presentamos un ejemplo diatónico (*libro II*, pág. 150) y otro cromatizado (*libro III*, pág. 144), donde queda bien patente la gran cercanía entre ambos:

²¹ CORDOVA Y OÑA, Sixto: Op. cit., *Libro II*, pág. 27.

22. La sortija en el dedo.

DE CAMARGO.

Alegro $\text{♩} = 120$

La sor-ti-ja en el dedo, ¿qué sig-ni-fi-ca?
Es te-ner los a-mores más a la vis-ta; yo bien de-cí-a;
que mi ca-ba-llo lle-va ban-de-ra y si-lla, cinta en-carna-da,
que vi-va la a-le-grí-a de la Mon-ta-ña; yo bien de-cí-a.

129. Por entrar en tu cuarto.

DE PIÉLAGOS.

Alegro $\text{♩} = 69$

Por en-trar en tu cuar-to a des-ho-ra y te-ner un ra-tu-co de
con-ver-sa-ción, me pren-die-ron los ci-vi-les, co-mo si
fue-ra un la-drón.

Son abundantes los ejemplos, tanto diatónicos como cromatizados, en los que la curva melódica es muy semejante (hasta casi idéntica en algún caso) y sería lógico pensar en una procedencia común, una coexistencia durante largo tiempo, en opinión de Miguel Manzano; pero también que el modelo diatónico es anterior al cromático, en este caso particular por varios motivos: el modelo cromático en muchos casos tiene una marcada tendencia tonal hacia su IV grado. Es patente el arcaísmo que poseen las tonadas diatónicas, sin presencia de giros propios de la tonalidad moderna, progresiones e intervalos característicos. El modelo diatónico suele encontrarse en cancioneros con mayor número de ejemplos de naturaleza modal, y al contrario, cuando domina la tonalidad el modelo cromático es el pervive en unos pocos, normalmente de canciones de cuna y romances, como ya hemos constatado en varias ocasiones. La presencia de casos en los que se dan simultáneamente las dos formas en una tonada, como si el cantor dudase entre una sonoridad y otra, que en esta recopilación, donde se halla mayor concentración de estos posibles “eslabones” entre un modelo y el otro (*libro II*, págs. 66, 68, 74, 189, *libro III*, págs. 257, 287). El modelo cromatizado, como es habitual, posee un número mayor de casos, hasta 46 documentos, que en conjunto supone casi un tercio del *modo de mi*.

Este es (*libro II*, pág. 66) es uno de los casos en los que parece haber una mezcla entre el modelo cromático y el diatónico:

14. Amores tenía.

DE CARRIEDO.

Andante (♩ = 60)

A-mo-res te-ní-a con u-na don-ce-lla;
el dí-a y la tarde pa-sa-ba con e-lla,

Cuando las piedras den gri-tos y el sol deje de co-rrer
y el a-gua del mar se se-que, te de-jaré de que-rer.

Si quieres ca-sar-te dos a-ños te a-guar-do;
si no se con-sigue, tú me dirás cuán-do.

El modelo cromatizado de la primera y última frases es casi idéntico en la frase central (sobre todo en la parte final), pero con el giro sobre el IV grado sin cromatismos en el III grado. Podría ser fortuito por una mezcla de dos formas melódicas en uso, pero también una posible forma anterior diatónica que resurge puntualmente o se resiste a desaparecer de la memoria de algunos cantores, sobre todo en los ejemplos exclusivamente diatónicos.

La segunda aumentada en esta recopilación se reduce a dos únicos ejemplos (*libro II*, pág. 279 y *libro IV*, pág. 135), en el primero, en el habitual movimiento descendente y sólo en la cadencia final entre el III grado elevado y el II, pero en el giro: III elevado-II-III elevado-II-I; en el segundo, un baile a lo alto, en el menos frecuente sentido ascendente y sólo en el arranque de la tonada, no volviendo a aparecer en otros movimientos similares.

En el *modo de mi* diatónico, aparte del perfil del *arquetipo* se encuentra el modelo estructural de octava, desciendo al centro del registro y apoyándose en el IV o V grado a modo de eje, con casi una docena de ejemplos (*libro II*, págs. 61, 90, 127, 278; *libro III*, págs. 228, 256, 358; *libro IV*, pág. 422)

Hay algunos casos verdaderamente “premelódicos”, dada la limitación del registro sonoro en juego. La mayoría de estas tonadas se circunscriben en la parte superior al tetracordo, que es completado en ocasiones en la parte inferior con el VII grado (a veces también el VI) siendo el ámbito más frecuente una quinta. Aparte del peso estructural en el IV grado, suele haber también una combinación de éste con el III grado. Hay cerca de una treintena de documentos de este tipo en el cancionero. El siguiente (*libro III*, pág. 331) presenta estas características atrás enunciadas:

324. Desde su casa a la iglesia.

DE PESQUERA.

Moderado ♩ = 63

Desde su ca-sa a la i-gle-sia, desde su casa a la i-gle-sia he de plantar u-na
pa-rra, para que cuan-do va a misa, para que cuando va a
misa, no le dé el sol en la ca-ra.

Varias de estas tonadas presentan aire de tonadas infantiles, por cuanto son casi sonsonetes. Otras se acercan mucho al modelo del *arquetipo* al encontrarse el salto I- IV y el giro sobre el III grado. Pueden darse en casi cualquier género, pero se halla con más frecuencia el bailes y como en el ejemplo precedente, en bodas, aunque los hay también de trabajo y de ronda.

También hay algo más de una decena de casos diatónicos que presentan un eje estructural en el V grado, predominante o en combinación con el IV (*libro II*, págs. 96, 153, 217, 252, 254; *libro III*, págs. 129, 157, 290, 293; *libro IV*, págs. 169, 182, 183, 355).

Al menos una treintena de casos participan de varios modelos o simplemente no se adaptan a un molde establecido, la mayoría presentando un ámbito máximo de una sexta. Algunas veces poseen giros típicos del modelo del *arquetipo*, mientras que otros llevan un movimiento descendente con apoyo central, como en el modelo que recorre la octava. Otras veces no presentan ninguno de estos modelos anteriores.

En las tonadas cromatizadas hay predominio abrumador del III grado elevado, cerca de la mitad, bien literalmente o en parte, corresponden al modelo del *arquetipo* donde el giro del III grado elevado es propio. Del total de tonadas cromatizadas (125) nada menos que 67 presentan la alteración única del III grado y más 30 llevan el III y II grado en combinación, 12 con el VI grado también: la gran mayoría lleva el III grado elevado, y tan sólo 4 ejemplos sólo alterado el II grado o 12 en el caso del VI. Unos pocos casos presentan alterados otros grados, como el VII elevado (sensibilizado) o el V rebajado (posible ambigüedad con el *modo de si*).

El *arquetipo* se presenta en 49 ejemplos, la mayoría de los que poseen el III grado elevado, muchos con la simetría con el modo menor ya expuesta, realizando una cadencia intermedia a ese IV grado. Son igualmente muy frecuentes las tonadas en modo menor cuya cadencia intermedia se produce en su V grado a modo de verdadera *cadencia frigia*, motivo por el cual se ha podido tener por un modo menor con final en la dominante. El siguiente ejemplo (*libro II*, pág. 296) es el típico *modo de mi* con cadencia media al IV grado, de los más abundantes en las recopilaciones consultadas:

15. Santillana, quién te viera.

DE SANTILLANA.

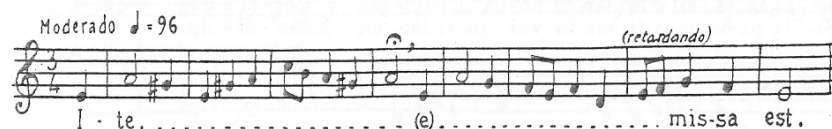


Es de sumo interés el comentario que Córdova y Oña incluye: “El origen musical de estas canciones parece ser el *Ite, missa est* que sigue y fue usadísimo en la montaña todo el siglo XIX, similar a la bella antífona eclesiástica *Quem terra*. Quizás se ha extendido de Norte a Sur y no de Sur a Norte, como se ha dicho. Pedrell la llama *Cantiga* en su cancionero, tomo II, núm. 244.”²²

Estas son las citadas piezas litúrgicas:

²² CORDOVA Y OÑA, Sixto: Op. cit., *libro II*, pág. 296.

16. Ite, Missa est.



17. Quem terra.



La primera, presenta rasgos del perfil del *arquetipo*, mientras que la segunda es diatónica con un eje estructural en el IV grado con apoyos en el III observado con frecuencia en repertorios religiosos, en muchos casos relacionado con la entonación del *IV modo* gregoriano.

Existen cadencias finales giros recurrentes como el salto desde el VII al III para terminar en la fundamental, que se halla en varios ejemplos de otros trabajos, pero aquí tiene más incidencia. En el ejemplo anterior se puede apreciar ante la cadencia final, con lo que se evita la *cadencia frigia*. También hay una cantidad apreciable de ejemplos que descienden al VII grado ante la fundamental, o al VI grado, evitando también el descenso tetracordal completo. Este tipo de detalles se pueden considerar como verdaderas marcas locales, el gusto por un determinado giro o adorno o otra forma melódica repetida, sellos de paternidad que permiten la distinción de entre repertorios propios y ajenos pocas veces indicados en las recopilaciones.

Volviendo a los comportamientos melódicos de las tonadas cromatizadas, encontramos también el grupo de tonadas descendentes desde la octava, ejes estructurales en el centro en el IV o V (o ambos) grado y reposo final en la fundamental, que parece tender a lo tonal, evidenciado en giros melódicos e intervalos, algunas cadencias y el uso de progresiones, aplicable también a la forma diatónica. De la forma cromática hay cerca de una veintena de casos (*libro II*, págs. 64, 75, 97, 98, 105, 126, 142, 148, 185, 201, 202, 204, 219, 252, 253; *libro III*, págs. 72, 73, 91, 191, 192, 222, 228, 258). No todos presentan el perfil único descendente, se puede dar en una parte de la tonada o en combinación con otros comportamientos. La suma de los ejemplos diatónicos y los cromáticos, de características muy similares, hace un total de 33 documentos.

Las melodías que presentan un eje estructural III elevado-V, bien exclusivo o más frecuentemente en combinación con el IV, éste último en las cadencias, hace un total de 27 documentos. Estos son los que presentan un dominio del eje III elevado-V: *libro II*, págs. 72, 74, 74, 172, 181, 188, 210, 216, 270, 291, 299; *libro III*, págs. 128, 148, 357, 370; *libro IV*, págs. 103, 135, 181. Cabe destacar que las 6 primeras son cantos de trabajo, género donde aparece con frecuencia este comportamiento, si bien se encuentra también repartido por canciones de ronda, de cuna y baile.

El comportamiento melódico de arranque mayor por grados con la elevación del II y III grado, no es muy abundante, sólo una docena de ejemplos lo presentan (*libro II*, págs. 73, 122, 126, 217; *libro III*, págs. 59, 128; *libro IV*, págs. 123, 141). Existe gran

cercanía en muchos casos con el modelo del *arquetipo*, que se manifiesta en el curso de la melodía de varios, algo que se puede constatar por el peso estructural predominante en el IV grado y los giros y cadencias sobre aquel con el empleo de III grado elevado; también en alguno con el modelo basado en la octava, como en el ejemplo siguiente, en parte (*libro II*, pág. 126), con eje central en el V grado:

9. **Tengo de ir al molino.**

DE LIÉBANA.

Moderado ♩ = 60

Ten-go de ir al mo - li-no, aunque me muera de frí-o,
por ver si puedo tra - erme la mo-li - ne-ra con-migo. Sal ae-sa ven-
tana, cuerpo resa - la - do; sal ae-sa ven-tana, que me has olvida-do.

La elevación conjunta del II y III grado puede ser resultado de una tonalización cuya cadencia final se resiste a abandonar la fórmula *frigia* o del *modo de mi*. En tonadas que se evita la cadencia *frigia* puede resultar la escala mayor con el VI y VII grados rebajados, localizada en numerosas recopilaciones. La elevación del VI y del VII grado produciría la escala mayor completa, pero no es dirección única y en muchas ocasiones en vez hacerse mayor el tetracordo inferior sucede al contrario: se hace mayor el tetracordo superior (*la-mi*) por medio de la elevación única del VI grado (*do*). Las combinaciones son muy diversas, fruto de la mezcla de la alteración de los grados II, III, y VI, a los que se puede añadir el VII y excepcionalmente el V (pero no en dirección tonalizante), dando como resultado diversas escalas formadas por sonoridades mayor, menor y del *modo de mi* en los tetracordos inferior y superior, en estados intermedios cuya tonalización posible no se ha completado.

La siguiente tonada (*libro II*, pág. 136) presenta el perfil del *arquetipo* diatónico, de evidente arcaísmo en sus giros, apareciendo el VI grado elevado en el muy común giro por debajo de la fundamental. Puede reflejar cierta tendencia “tonalizante” por la elevación del VI grado y no por la más frecuente elevación del III grado.

13. **Desde que te ví.**

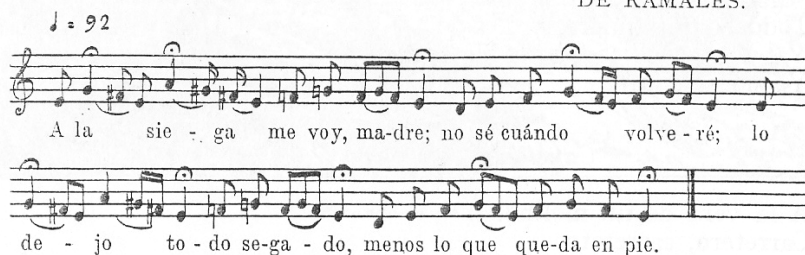
DE PIÉLAGOS.

Des-de que te vi, te pu-se en mi co - ra-zón sellado, con un sello tan pro-
Da-le, sol - da-di-to, da-le; da-le con aire a la espada; porque los franceses
fun-do, que nunca se - rá bo - rra-do.
vie-nen y se a-po - de-ran de Es-paña.

Hay evidencias de estadios evolutivos dentro del *modo de mi*, en torno a veinte tonadas en forma de pequeños giros o fragmentos de varios sistemas de entonación. Lo más frecuente es la tendencia hacia los modos mayor o menor por medio de la elevación del III y del II grado, aunque a veces hay una combinación de ambos, siendo la tendencia al modo mayor la más abundante. La siguiente tonada (*libro II*, pág. 116) presenta brevemente la combinación de ambos modos, junto con el *modo de mi* en el que finaliza, en el proceso descrito por Matos como *tónicas homónimas*.

2. A la siega me voy, madre.

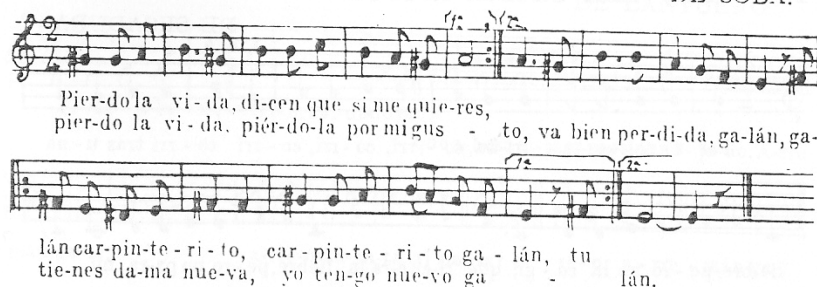
DE RAMALES.



Tanto el modo menor como el mayor se articulan únicamente en un breve giro inicial, presentando el resto la entonación de un *modo de mi*. Hay ejemplos intermedios hasta el caso contrario, aquel en el que el *modo de mi* se presenta muy brevemente sólo al final, pareciendo una contaminación de la propia *cadencia frigia*, reflejada también en innumerables ejemplos en otros cancineros. Igualmente se observan aquellos en los que el VII grado se sensibiliza (*libro IV*, pág. 131):

103. Pierdo la vida.

DE SOBA.



Aunque hay una abundante presencia de finales distintos al tipo *frigio* o descendente, dicha cadencia predomina con una cantidad de 126 tonadas en sus finales (algo más de la mitad). El resto corresponden a otros movimientos melódicos finales: el más abundante es aquel que desciende hasta el VII grado para subir y concluir en la fundamental, en 36 documentos, al que sigue el que desciende al VI grado para subir al final a la fundamental, con 26 casos. Cerca de una veintena llevan literalmente en su final la fórmula mencionada atrás: VII-III-II-I, que se halla en más ocasiones durante el curso melódico de otros tantos.

El *modo de mi* se distribuye por géneros de la siguiente manera:

- *Faenas*: 63 tonadas de un total de 242 (26%)
- *Ronda*: 48 tonadas de un total de 163 (29%)
- *Romería*: 49 tonadas de un total de 238 (20%)
- *Cantos de marineros*: 5 tonadas de un total de 20
- *Pasacalles*: 1 tonada de un total de 5
- *Quintos*: 12 tonadas de un total de 37 (32,4%)
- *Cantos nupciales*: 2 tonadas de un total de 14
- *Canciones de cuna*: 18 tonadas de un total de 50 (36%)
- *Marzas*: 2 tonadas de un total de 35
- *Bailes a lo alto*: 14 tonadas de un total de 90 tonadas (15%)
- *Bailes a lo bajo*: 17 tonadas de un total de 71 (23,9%)
- *Romances*: 5 tonadas de un total de 34 (14,7%)
- *Religiosas*: 5 tonadas de un total de 78 (6,4%)
- *Villancicos*: 1 tonada de un total de 16

Destacan las canciones de cuna, quintos, ronda y faenas respectivamente, que con pequeñas variaciones se corresponden con las cifras obtenidas en otras recopilaciones. Las canciones de cuna, tienen, por lo general, una especial incidencia en esta tonalidad, mientras que el romancero no, pero se ha de tener en cuenta la escasez de especímenes recogidos, contrastando con la riqueza de muchas recopilaciones. Las canciones de ronda (incluimos las de quintos) también poseen numerosos ejemplos, aunque se trata de un género más vulnerable a los cambios, pues en muchos cancineros con una buena cantidad de canciones, la *modalidad* en general y el *modo de mi* han desaparecido totalmente. Las fechas tan tempranas de inicio de los trabajos de recogida, pueda ser el motivo principal que ha permitido presenciar muchas tonadas modales (por sus costumbres asociadas) todavía vivas en la tradición.

2.15. Extremadura

Según los datos aportados por Emilio Rey¹, esta región puede considerarse en un punto medio que, con un total de casi 2500 melodías publicadas, presenta una cantidad apreciable sin ser de las más abundantes. Con todo, hay que matizar que la mayor parte corresponde a la provincia de Cáceres o engloba toda la región, pero no hay ningún cancionero que con exclusividad comprenda sólo a la provincia de Badajoz.

En primer lugar destaca la *Lírica popular de la Alta Extremadura* de García Matos, obra de consulta indispensable² que además proporciona información muy valiosa desde el punto de vista de la materia tonal, aspecto que trata con especial hincapié, como se ha podido apreciar en el capítulo correspondiente. También son de sumo interés los cancioneros extremeños de Bonifacio Gil³, que comprenden también encuestas en la provincia de Cáceres y son los únicos que presentan también documentación sobre la provincia de Badajoz, a la que ha dedicado el autor un especial esfuerzo recopilatorio.

Sobre Cáceres hay otras recopilaciones igualmente importantes, como las de Ángela Capdevielle⁴ y otra del propio García Matos editada por Josep Crivillé⁵, pero dicha provincia quedaría ya comprendida entre obra de Matos y las de Bonifacio Gil. Existen otras más recientes, pero corresponden únicamente comarcas concretas o inclusive una única localidad, o al contrario, abarcan toda Extremadura, pero son de carácter menor, con muy pocos documentos musicales, también divulgativas, mezclada con música de autor o folk, o consiste en un refrito de otras.⁶

La Lírica popular de la Alta Extremadura de García Matos

En esta obra quedan recogidas algunas de las más importantes aportaciones de García Matos, además de otras cuestiones, en materia de sistemas melódicos, punto de partida para otros autores; también es muy celebrada de forma unánime por la cantidad y calidad de los documentos que recoge.

Publicado en el año 1944, consta de 436 documentos musicales, de los cuales 236 corresponden a canciones y los 200 restantes son melodías de flauta y tamboril. No se conocen las fechas de los trabajos de campo o cualquier otra cuestión relacionada con el

¹ REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*, págs. 69 y 100.

² Emilio Rey dice: “Es una de las obras de recopilación más importantes de cuantas se han publicado en España en el siglo XX. Aparte del material documental que recoge, de primera calidad musical, son interesantes las descripciones costumbrísticas y las reflexiones musicológicas del autor.” Ibidem, pág. 148

³ GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*. Vol. I, Barcelona: Valls, E. Castells, 1931; vol. II, Badajoz: Diputación Provincial, 1956.

⁴ *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Cáceres, 1969. Presenta un criterio de ordenación geográfico, que según varios autores como Emilio Rey y Miguel Manzano, manifiesta dificultad a la hora de la búsqueda de los materiales y su estudio. Recordamos que ya hemos podido ver este sistema clasificatorio al hablar de Teruel.

⁵ El *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura II)* es una edición de 1982, a cargo de Josep Crivillé, de materiales de esta provincia recopilados por el profesor García Matos y custodiados por el Instituto Español de Musicología.

⁶ Por ejemplo, el *Cancionero popular extremeño* de Emilio González Barroso (1980) que según Emilio Rey: Op. cit., pág. 154, es tomado de recopilaciones anteriores y el folclor más conocido de la región; o *Así canta Extremadura*, de Pedro Lahorscala y Ángel Tirado (1989), que contiene 44 melodías populares y 21 de autor, por lo tanto, de valor documental muy limitado.

tema. Nada indica el autor salvo una nota, que lejos de aclarar todavía ofrece más imprecisión:

Es de advertir al lector que, confeccionada la presente obra, en casi su totalidad hace catorce años, el campo folklórico musical de Extremadura estaba completamente virgen, y aún no había visto la luz el interesante cancionero que de las tierras bajas extremeñas recogió y publicó en el año 1931 D. Bonifacio Gil García, folklorista diligente y erudito al cual debe ya Extremadura imperecedera gratitud por su benemérita obra.⁷

Las zonas cubiertas por Matos en la búsqueda de materiales no son amplias, pues se limitan a algunas localidades del norte de la provincia, principalmente la zona de la Vera, como él mismo advierte:

El primer objetivo ha tenido hasta ahora sólo un reducido espacio, pues no ha sido más que algunos pueblos de la provincia de Cáceres los que he llegado a explorar y estudiar. Podía haber hecho una búsqueda más extensa, pero ello suponía gastos muy considerables y nunca conté con el apoyo oficial.⁸

Estas palabras reflejan también otra cuestión frecuente en obras de recopilación: el carácter individual del trabajo sin respaldos institucionales. Aunque tras este cancionero (que merecidamente le sirvió el reconocimiento oficial con el Premio Nacional de Folklore en 1945) el resto de trabajos de García Matos son realizados bajo patrocinios oficiales, como el Cancionero de la provincia de Madrid.

En cuanto a los datos sobre los cantores, en este cancionero se hallan únicamente reflejados los nombres y las localidades de residencia⁹ en la parte superior derecha de cada transcripción.

Dos cuestiones son las que hacen que este trabajo sea destacable dentro de otros de similares naturaleza y fechas: La reflexión musicológica de gran valor e influencia bajo el epígrafe *La canción popular en la Alta Extremadura*, casi única en su género por estar basada en el estudio de los materiales recopilados. En segundo lugar, por recoger en una segunda sección del cancionero, titulada *Melodías de flauta y tamboril*, los 200 toques instrumentales de flauta de tres agujeros (*gaita extremeña*) y tamboril, también excepcional en las recopilaciones, centradas mayoritariamente en el repertorio vocal. Es precedida, además, por una excelente reflexión sobre dicho instrumento, descripción, afinaciones y otras cuestiones técnicas, además del repertorio propio, y la descripción y coreografía de los bailes que suele acompañar en la región.

Este trabajo, en parte, es pionero en la organización de los documentos. En la primera parte establece unas secciones según los géneros en que divide el repertorio. En la segunda parte lo hará sobre el repertorio de bailes que acompaña el tamborilero. Queda establecido así:

Primera sección: melodías de canto

- *Grupo primero: de ronda* (69 documentos)
- *Grupo segundo: de boda* (23 documentos)
- *Grupo tercero: de quintos* (15 documentos)
- *Grupo cuarto: de Nochebuena* (16 documentos)
- *Grupo quinto: de faenas* (15 documentos)
- *Grupo sexto: religiosas* (19 documentos más 7 de cuna)

⁷ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, pág. 8.

⁸ Ibidem, pág. 7.

⁹ Por ejemplo dice “Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.” o “Dictó: Paulino Bonilla de Villa del Campo.”

- *Grupo séptimo: de baile* (26 documentos)
- *Grupo octavo: canciones varias* (39 documentos: 6 de toros, 8 de circunstancias, 8 romances y 17 de uso indeterminado))

Segunda sección: melodías de gaita y tamboril (200 documentos)

- *Primer grupo: bailes*
Sones “brincaos,” Jotas, Baile de “La Pata,” Perantones.
- *Segundo grupo: danzas*
Danza de “los negritos”, paleos, danzas de la vaca.
- *Tercer grupo: tocatas varias.*
Alboradas y pasacalles, de bodas, de toros, religiosas.

Cada uno de los grupos lleva unas líneas introductorias donde Matos proporciona muchos datos de sumo interés etnográfico, aunque en ningún caso se trata la cuestión de la propia división de secciones. Esta forma de organizar el repertorio no vuelve a ser utilizada y en la siguiente recopilación, el *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, se siguen las directrices del Instituto Español de Musicología y el sistema de ciclos vitales de Schneider.

Este sistema tiene ciertas ventajas de orden práctico en relación al sistema de ciclos y ha tenido también no poca influencia en recopilaciones más recientes, en las cuales se combinan algunos de los elementos del sistema de ciclos, pero se vuelven a retomar algunos de la división empleada aquí, quizá por ser más útiles y acordes con la realidad, pero sin incluir las canciones de cuna dentro de las religiosas o los romances dentro del grupo de varias como sucede en la ordenación de Matos, tal vez por una cuestión práctica cuantitativa.

En las cantidades por géneros destacan las tonadas de ronda, (en las que incluimos las de quintos) y, en especial las de boda, con 23 documentos, cantidad apreciable en relación con otros trabajos. Por el contrario, hay pocos romances o canciones narrativas en general y canciones religiosas.

Mayor interés para el presente estudio presenta la ordenación interna de los documentos dentro de cada sección, realizada según la tonalidad. Para ello establece la serie de escalas que determina propias de la música tradicional española y coloca los documentos en cada uno de éstas, comenzando por los llamados *modos diatónicos greco-romanos*, seguido de los *diatonismos en evolución*, el *tono arábigo*, el *tono arábigo menor*, el *modo menor*, las *bimodales* y el *modo mayor*. Esta ordenación tonal, que sigue un orden cronológico, partiendo desde los *modos diatónicos*, pasando por los *modos en evolución* y finalizando en el *modo mayor*, es una forma de aplicación de la teoría presentada por primera vez por Martínez Torner y tomada de Julián Ribera, que supone el origen de la sustancia tonal en los modos diatónicos greco-romanos y eclesiásticos, que se cromatizan por influencia árabe y desembocan en los modos mayor y menor modernos. Varios autores de trabajos más recientes también realizan una ordenación en las tonadas dependiendo de los tipos de escalas establecidos: diatónicos-cromáticos-tonalidad moderna, como se ha podido constatar por ejemplo en los trabajos de Miguel Manzano

Con respecto al contenido musical de este cancionero, de 236 tonadas cantadas, hay 79 casos que presentan el *modo de mi* mas 53 casos de clara ascendencia modal (y al menos una veintena de casos dudosos), que supone bastante más de la mitad de documentos, contando también con al menos 20 ejemplos más caracterizados por

diversas mezclas de escalas. Estos datos superan con creces a otras recopilaciones estudiadas. Con su propio sistema de modos y escalas, Matos coincide básicamente en este análisis general en una tabla del total de escalas de estas 236 tonadas, que reproducimos a continuación, donde la suma de las escalas mayores y menores supone menos de la mitad del total:

RESUMEN DEL NUMERO DE CANCIONES EN CADA UNA DE
LAS TONALIDADES ESTUDIADAS

Modos diatónicos (greco-romanos)	23
Modos gregorianos	5
Diatonismo en evolución	14
Tono arábigo	25
Tono arábigo-menor	49
Modo menor	53
Bimodales (mayor-menor) y bitonales	27
Modo mayor	36
Tonalidad indecisa	4
TOTAL	236

Esta alta presencia de entonaciones modales puede ser de dudosa representatividad. El único dato que se aporta a este respecto en la introducción es que “fue confeccionada, casi en su totalidad, hace 14 años” (de 1944), es decir, es muy posible que sea una selección de las tonadas que Matos fue recopilando durante años en su tierra natal, algo que puede ser apoyado por algunos datos que ofrece su biografía¹⁰.

Dentro de los casos de naturaleza modal, si exceptuamos el *modo de mi*, se encuentran los mismos tipos y en similares proporciones de otras recopilaciones, predominando el *modo de la* de Manzano seguido del *modo de sol*, tras los que hay un par de ejemplos ambiguos de *modo de re* o de *si* (sólo uno), que en el análisis de Matos se reparten entre los modos *gregorianos* y *grecorromanos*. Aparte del mayor número de escalas modales simples hay una gran incidencia de escalas mixtas, (en la tabla de Matos *bimodales*, *diatonismos en evolución* y algunos de los tonos *arábigos*) o mixturas de diversa naturaleza que evidencian la dificultad en muchos casos de etiquetar las tonalidades según los modelos preestablecidos. El propio Matos reconoce este hecho:

Lo que da origen, según creemos, a estas tonalidades indecisas, es la introducción sobre una melodía en tono concreto de giros, modismos y rasgos pertenecientes a cantos de otras tonalidades, y que el pueblo guarda de manera confusa en su instinto empleándolos irreflexivamente según el sentimiento lo provoca y en los puntos en que el melos puede hacerles cabida.¹¹

Cierto es que existe una gran cantidad de ejemplos que se pueden reducir a modelos simples (los modos diatónicos y gregorianos de la tabla anterior de Matos), como el *modo de mi* diatónico, pero siempre en cantidades muy inferiores al *modo de mi* cromatizado. En este cancionero, tan sólo 10 de los casi 70 casos de *modo de mi*

¹⁰ En el libreto que acompaña a la *Magna antología del folklore musical de España* (Hispanvox M 444-1979) Miguel Querol dice: “Manuel García Matos nació en Plasencia el día 4 de enero de 1912. Se formó musicalmente con don Joaquín Sánchez Ruiz, maestro de capilla de la catedral de dicha ciudad. A los dieciocho años de edad funda y dirige la Masa Coral Placentina, constituida por ochenta voces. Al mismo tiempo inicia sus viajes a las zonas rurales de la provincia con objeto de buscar y recoger el folklore musical de dichas zonas, hasta entonces inexploradas.”

¹¹ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. 37.

contabilizados pertenecen al tipo diatónico y el resto son diversas combinaciones de entonación mediante grados alterados.

En las tonadas cromáticas se hallan alteraciones en diversas combinaciones, principalmente en el II, III y VI grados, predominado, como en otros cancineros, la alteración en el III grado, bien sólo, o bien acompañado de otros, pero principalmente del II grado. Estas son las cantidades obtenidas: II grado- 5 tonadas; III grado- 23 tonadas; II y III grados- 21 tonadas; II, III y VI grados- 5 tonadas; III y VI grados- 7 tonadas.

Es constante el dominio del III grado elevado, pero de unas recopilaciones a otras varían las cantidades de otros, por ejemplo del II grado en solitario, o de las diversas combinaciones II, III y VI grados u otras, estos últimos siempre en proporción mucho menor.

En los recintos sonoros hay una tendencia a la estrechez de los ámbitos dado que hay mayor número de casos que no superan la sexta sobre los que la exceden. Tenemos las siguientes cantidades: cuarta: 1 tonada, quinta: 22 tonadas, sexta: 23 tonadas, séptima: 15 tonadas, octava: 10 tonadas y mayor de la octava: 7 tonadas. En total, 46 documentos no superan la sexta y 32 sí, es decir, una tendencia a recintos compactos ligeramente acusada.

En los grados de inicio en las tonadas del *modo de mi* también se encuentran similares proporciones a obras precedentes, de tal manera que predomina el I grado con 26 documentos, seguido del IV y V grado en proporciones similares (16 y 12 respectivamente) y el III grado elevado en 8 documentos, tras lo que hay unos pocos casos de inicio en otros grados.

El intervalo de segunda aumentada aparece en seis ejemplos (núms. 14, 16, 27, 53, 177, 220), predominando el comportamiento más frecuente, en sentido descendente hacia la fundamental desde el III grado elevado y en procesos cadenciales, como sucede en cuatro casos (pero en uno es durante el curso melódico: núm. 14). Los dos restantes (núms. 27 y 177) son menos frecuentes. El primero de ambos se presenta en sentido ascendente y en los arranques:

LIRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA 63
 Ah. moderato. Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

27.

recopilaciones, con las mismas preferencias en los inicios. Siendo el I grado el preferido en inicios, cadencias medias y, por supuesto, en finales, el perfil melódico predominante es el arco, muchas veces repetido dentro del mismo discurso, aunque de forma más detallada se puede decir que se presenta suaves ondulaciones, como un arco ondulado con inicios y finales cerrados.

En las cadencias finales el tetracordo descendente predomina, pero existen multitud de formas y combinaciones diversas que evitan dicha fórmula simple, que se presenta en poco más de una veintena de tonadas, mientras que el resto corresponde a otras, la mayoría con añadidos en forma de giros en cantidad similar a aquella. Lo más frecuente son bordaduras en el III y el II grado (III-II-III o II-III-II), en menor proporción sobre otros como el IV o el I: un ejemplo de este último serían los arrullos en finales de tonadas de cuna (I-II-I...). En estos modelos adornados hay cromatismos en el II grado en giros sobre el III grado, que esquemáticamente llevan el siguiente movimiento: IV-III-II elevado-III-II natural-I, en 8 ejemplos (núms. 16, 19, 23, 133, 161, 176, 191, 215). Hay otros que presentan en común un descenso inicial del tetracordo (IV-I) para posteriormente acabar con diversos movimientos tanto por encima de la fundamental, como el más abundante giro hasta el III grado: I-II-III-II-I, o por debajo con el VI o el VII grado con final ascendente al I grado. En menor cuantía se observan ejemplos que presentan la omisión de uno o varios grados en las cadencias, de los que es constante el salto final III (elevado)- I; otros casos de omisión en conjunto no llegan a la decena de ejemplos, con finales IV-II-I, V-III-II-I o directamente IV-I (núms. 72, 75, 99, 129, 132, 155, 213).

En los comportamientos melódicos predominan las notas de peso o estructurales en los grados IV y V, aunque en conjunto prepondera el IV grado, que aparece con exclusividad en casi 30 documentos de los que dos tercios presentan el perfil esquemático del *grupo 6* de Torner o *arquetipo*, en mayor o menor grado (de forma más literal los siguientes documentos: 21, 24, 28, 29, 76, 102, 110, 141, 147, 165, 207) y repartido por todos los géneros del cancionero. Mientras que el eje estructural en el V grado, normalmente acompañado del III grado elevado, sólo se encuentra en menos de una decena (núms. 13, 19, 20, 33, 100, 128, 177, 178, 223), también muy distribuidos por toda la recopilación. Aunque lo más frecuente es que se reparta el eje en el V con el del IV grado, este último de más incidencia en las partes finales y procesos cadenciales. Dicho comportamiento de eje dual se observa en 18 documentos.

Este es un ejemplo de los que presenta el perfil del *arquetipo*:

DE CERNER LA HARINA.

All^o moderato. Dictó: Cándido Martín de Azabal (Hurdos)

141. 

Mien-tris mi ma-dre cier-ni Yo me enja - ri - no Pa que
di - gan los mo-zos Que yo he cer - ni - do e - a va - ya
Ma - rí - a e - res Pe - ro va - ya

También existe otro caso en menor cuantía pero de forma constante, el que posee el perfil esquemático descendente desde la octava, en algo menos de una decena de casos (núms. 14, 16, 25, 180, 197, 200, 201, 220, 221), si bien, no en todos se presenta como fórmula única, sino que puede aparecer sólo en una parte del discurso melódico. Aparte, hay unos pocos ejemplos que poseen un eje estructural repartido entre el III y IV grado

(núms. 73, 88, 143, 144, 145, 155, 163, 168), con diversidad en la incidencia de ambos grados pero, en general, con especial peso en el III.

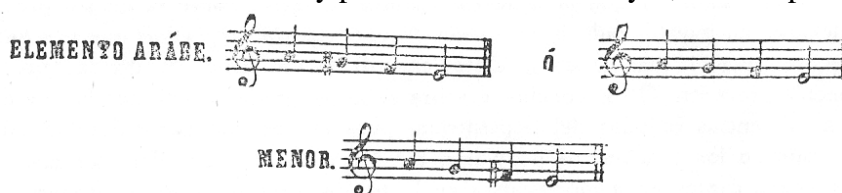
Hay una distribución más homogénea del *modo de mi* por géneros, hallándose en todos los tipos establecidos, aunque dadas las diferentes cantidades recogidas, existe más incidencia en unos que en otros:

Género	Total	Modo de mi
Canciones de Ronda:	69 tonadas	21 tonadas
Canciones de boda:	23 tonadas	5 tonadas
Canciones de Quintos:	15 tonadas	6 tonadas
Canciones de Nochebuena:	16 tonadas	3 tonadas
Cantos de Trabajo:	15 tonadas	7 tonadas
Cantos religiosos:	19 tonadas	5 tonadas
(Canciones de cuna):	7 tonadas	4 tonadas
Canciones de baile:	26 tonadas	8 tonadas
Varia:	39 tonadas	15 tonadas

Se encuentra en más de la mitad del total canciones de cuna y las de trabajo, con cerca de la mitad, seguidas del resto. Son dos géneros de especial incidencia, cuando hay pocos ejemplos del *modo* se refugia en las canciones de cuna o romances, aunque los cantos de trabajo, más escasamente recogidos en los cancioneros, también presentan elevada concentración *modal*.

Se dan algunas diferencias funcionales por géneros: en las canciones de cuna se halla el arrullo propio final con la repetición II- I grados, tendencia a la homogeneidad rítmica de las tonadas de baile y mayor abundancia de adornos y melismas en los cantos de trabajo, sin llegar a la cantidad y profusión que en otras recopilaciones, sólo en algún documento aislado.

Especialmente en el curso de las tonadas, las cadencias *frigias* pueden ser sustituidas por cadencias sobre el tetracordo mayor o menor. Hay abundantes ejemplos en el cancionero, lo que sin duda ayudó a Matos a formular la hipótesis de los *diatonismos en evolución* y la *alternancia modulante de las tónicas homónimas*. Hemos expresado que compartimos la dirección unívoca de la evolución expuesta por Matos¹², desde el *modo de mi* hacia el modo menor y por último hacia el mayor, tomada por Crivillé:



esto es, que por no conocer entonces el sentimiento del pueblo la expresión de modo *mayor*, no hace uso todavía de la posibilidad que tales elementos le brindan para llegar a esa forma de expresión. Le hubiera bastado juntar el sol # al fa #, haciendo:



Esto supondría una alta especialización en los modelos supuestamente originales, aunque no imposible, poco probable, pudiendo ser a la inversa, con más modelos (tetracordales) que los que ahora observamos y otros intervalos como los no

¹² GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. 35.

temperados. Esta línea de evolución tonal, como indicábamos, es la predominante en la teoría y supone siempre una evolución de las estructuras sonoras simples a las más complejas

El siguiente caso puede ser tomado como un *modo de mi* con tendencia menor o “menorizado”, pero con uso frecuente del III grado elevado y en el final el II grado elevado, con lo que se transforma en un modo menor sobre la misma fundamental:

Allegretto. Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

206.

Para Matos es un *modo arábigo-menor*, un modo arábigo original con tendencia menor, lo que presupone esa dirección desde *modo de mi* hacia el modo menor (y hacia el modo mayor en otros casos). Este ejemplo también pone de manifiesto la dificultad de catalogar las tonadas dentro de una escala determinada

La sección dedicada a la *gaita extremeña* (flauta de 3 agujeros), aparte de presentar una excelente introducción, consta de un total de 200 documentos recopilados, la máxima cantidad hallada en un único trabajo¹³. Pese a ser un instrumento (junto con el tamboril) de gran tradición en España se le ha prestado poca atención. Su presencia cada vez más reducida, hasta casi la extinción, y la sustitución del repertorio antiguo en los pocos tamborileros que quedan, dificulta enormemente el estudio de su repertorio. Esta es una de las pocas excepciones.

Desde el punto de vista tonal, Matos plasma las posibilidades de registro y afinación de las *gaitas*, de la siguiente manera:

Siendo el primer tetracordo, el que genera los sonidos superiores mediante armónicos, equivalente al *modo de mi*, siendo natural para el instrumento dicho sistema de entonación¹⁴, pero no el único, pues tomando distintos grupos de notas consecutivas a diferentes alturas se obtienen otras tantas escalas y por ejemplo, partiendo de la tercera nota, *do*, se obtiene el modo mayor con el séptimo grado rebajado. Matos analiza los documentos de esta sección y aparte del *modo dórico* e *hipodórico*, localiza el *modo frigio*, *lidio* y *mixolidio*, y otros que llama de *promiscuación* o *amalgama* formados por mixturas de los anteriores, como la *amalgama hipodorio-frigia* o el *pentacordo hipodorio* y *tetracordo lidio*. También reconoce la presencia del modo menor, *bimodales* (mayor-menor), tono *arábigo-menor* y la forma *arábigo-andaluza*, predominando la base de tonalidades griegas, pues es griega su procedencia según el

¹³ Es precisamente García Matos quien más ha recopilado toques de este instrumento, del que no en vano era un excepcional intérprete, pues además de este cancionero, en varias de las famosas “misiones” del Instituto Español de Musicología recogió documentos de Huelva, Badajoz, Cáceres, Zamora y Salamanca, siendo los de esta última provincia publicados en: *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, como veíamos.

¹⁴ Matos afirma que se basa en el sistema de afinación de los griegos, y dentro de éste los que “gozaban de mayor estimación y preferencia: el *dórico* y el *hipodórico*.” Op., cit., pág. 182.

autor¹⁵. La separación y distinción de los modos griegos de otros da lugar a taxonomías poco claras:

Pocas melodías han guardado del modo dórico el sistema armónico estructural que en lo antiguo le era propio.

Lo normal ha sido tender a la forma arábigo-andaluza debido a la aproximada semejanza de las escalas.¹⁶

En la afinación observada por Matos en estos instrumentos reconoce la presencia de sonidos no temperados, en concreto, el *si bemol*, que quedaría un poco alto:

La segunda nota del tetracordo fundamental de la gaita y sus armónicos de octava, o sea, el sonido *si b*, resulta casi siempre un poco desafinado con tendencia ascendente; de manera que en las gaitas en que resulta bien notable esta desafinación (que son una mayoría), esa nota viene a quedar como un sonido que podemos decir neutro, entre *si b* y *si becuadro*.¹⁷

Entonces al hallar un toque de dicho instrumento en el *modo de mi* con final en *la*, estaremos ante un *modo de mi* con supuesta “tendencia menor” producida por la elevación del II grado. En relación con esto resulta también interesante el siguiente comentario de Matos:

Pero la más corriente desafinación, según decimos, es la susodicha de la nota *si*. Este defecto lo hemos hallado también en las flautas que de otras regiones hemos manejado, por lo que en último término venimos a sospechar es un defecto innato en la flauta, cuya corrección desconocen todos los modestos aldeanos que las construyen.¹⁸

La explicación que da a la afinación no necesita comentarios:

Esto es, sin duda alguna, el resultado de una imperfecta construcción del instrumento. Hechas como son las gaitas por humildes pastores o rústicos aldeanos que nada saben de ciertas leyes acústicas, es muy poco extraño que usen en sus normas de fabricación de medidas un tanto inexactas, aunque sí aproximadas.¹⁹

Al observar los modelos de entonación de estos 200 toques de *gaita* encontramos un predominio modal, por cuanto son muy frecuentes los finales en altura *re* y en altura *sol*, sobre todo el primero de ambos, lo que equivaldría al *modo de la* o el *hipodórico*, al que el propio Matos concede un especial protagonismo, aunque también hay numerosos casos de altura en *fa*, el modo mayor. En menor medida hay casos (muy pocos) en altura *si bemol*, similar al *modo de fa*, y en altura *mi*, más abundantes y que equivaldría al *modo de si*, que además se presenta en algunas tonadas con el V grado no temperado; en altura *do*, equivalente al *modo de sol*, y especialmente el *modo de mi*, que aparece en cerca de cuarenta ejemplos en altura *la* (en las dos octavas), aunque esta cifra aumentaría considerablemente sumando los ejemplos de “amalgamas” que anunciaba Matos.

Hay dos tipos melódicos en el *modo de mi*: los que finalizan en el tetracordo inicial, en la nota *la grave*; y aquellos que finalizan en la nota *la* en la octava superior. En los primeros, el comportamiento cadencial es más similar a las tonadas vocales, es decir el

¹⁵ Dice que fue introducido por los griegos desde Egipto, el más primitivo *monoaulos*, de donde pasa a los árabes y a China, y a España a través de los romanos. GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., pág. 181.

¹⁶ Ibidem, pág. 202.

¹⁷ Ibidem, pág. 191.

¹⁸ Ibidem, pág. 192. Bonifacio Gil, en su cancionero extremeño, recoge otras afinaciones, pero también con algún sonido no temperado.

¹⁹ Ibidem.

tetracordo descendente hasta la fundamental, además del IV y V grados como notas de peso en procesos cadenciales, sobre todo el primero de ambos o pudiendo coexistir, como sucede también en numerosas tonadas cantadas y en el ejemplo siguiente:

71. *Vivo.* Dictó: el anterior.

Este grupo de tonadas es además muy homogéneo, pues aparece concentrado en la sección de toque de baile, más media docena de ejemplos en la sección de tocatas variadas; mientras que las tonadas con final en la octava superior (para Matos de base *hipodórica*) aparecen distribuidas en la sección de toques de danza, como en el ejemplo siguiente, y con comportamientos diferentes al primer tipo: sin cadencias intermedias, aunque con peso en la parte inferior en el IV grado, y con cadencias finales diferentes al tetracordo descendente del *modo de mi*:

93. *Allegretto.* *La Golondrina.*

Todo este último tipo es muy próximo al modo menor con el VII grado natural o *modo de la* y se encuentra en muchos casos con final en el V grado.

Cabe reiterar la opinión generalizada de la gran calidad de esta obra, aparte de lo excepcional del estudio musicológico, la cantidad de entonaciones modales de los documentos contenidos. Por el contrario, manifestamos dudas sobre la representatividad del contenido musical, pues parece una selección de joyas de la música tradicional extremeña que el profesor Matos fue realizando de las búsquedas durante largos años por su región natal.

El Cancionero popular de Extremadura de Bonifacio Gil

Este cancionero lo constituyen dos volúmenes con una gran diferencia cronológica de realización entre ambos, en torno a 25 años, saliendo a la luz en 1931 el primero y en 1956 el segundo. Pese a este salto temporal hay una clara intención de continuidad por parte del autor al articular los contenidos del segundo volumen de idéntica forma que su predecesor, incluso lo divide con el mismo esquema de géneros salvo unas pequeñas diferencias que veremos. Ambas recopilaciones poseen además una cantidad similar de documentos: el primer volumen consta de 404 documentos y el segundo de 400.

En esta obra se encuentran escasos datos sobre los trabajos de campo. En el primer volumen no hay indicaciones al respecto y sólo en el segundo aparece la fecha del 14 de julio de 1930 como la finalización del primer trabajo, pero ningún dato sobre ese segundo trabajo. Sin embargo, en la fecha de 1953 parece darse por concluido éste último, pues es la que toma el autor como punto de referencia para las edades de los informantes. No hay ningún dato más y por tanto no podemos saber las fechas exactas de los trabajos de campo (a no ser que se consultasen por otros cauces), que pueden ir desde unas semanas hasta años, pero con los límites de 1930 y 1953 como posibles finales respectivamente.

A diferencia de la obra de Matos, en este trabajo hay un escasísimo espacio para la reflexión sobre el material recogido. El autor se justifica de manera un tanto peregrina en el segundo volumen de la siguiente manera:

Por no hacer este tomo desmesuradamente voluminoso, me abstengo de realizar un estudio crítico y comparativo, tarea ardua dada la gran extensión que ha alcanzado en estos últimos años la investigación folklórica.”²⁰

Aunque remite al lector a algún artículo suyo fruto del estudio de los documentos.²¹

La estructura casi idéntica de ambos volúmenes, salvo ligero matiz en los géneros musicales, y es de la siguiente: Tras una breve introducción, cada una de las secciones musicales (12 en total) como epígrafe con una breve introducción y los textos literarios de cada tonada (los que no caben en las propias transcripciones); después, un breve apartado titulado *Personalidad de la música extremeña*; y por último los documentos musicales divididos según las secciones anteriormente establecidas y los índices. La única diferencia de secciones es que en el primer volumen coloca aparte el grupo de *esquileos*, que ya no aparece en el segundo. Con buen juicio, en el segundo lo incluye dentro del grupo de faenas e introduce en su lugar el titulado *Fiestas profanas*, quedando configurado de la siguiente manera:

²⁰ GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, tomo II, pág. 436.

²¹ En la *Revista de Estudios Extremeños*: "La canción extremeña en el folklore español", tomo X, 1936; y "Romance populares extremeños", 1943-44.

1. ^a	Sección	Romances y canciones narrativas.
2. ^a	»	Navidad.
3. ^a	»	De cuna.
4. ^a	»	Infantiles.
5. ^a	»	De ronda.
6. ^a	»	De bodas.
7. ^a	»	De faenas. (<i>Especialmente del campo.</i>)
8. ^a	»	Pregones.
9. ^a	»	Fiestas profanas.
10. ^a	»	Religiosas.
11. ^a	»	Danzas e instrumentales. Bailes.
12. ^a	»	De varias clases.

En cada una de estas secciones la información que provee es breve, predominando las generalidades salvo alguna excepción donde explica alguna costumbre o rito que se aparta de lo habitual. Proporciona los nombres y edades de los informantes en el encabezado de cada documento (la edad sólo la primera vez que aparece cada nombre). Pero, como sucede con muchos cancineros, no hay explicación alguna sobre criterios de edición musical, justificado por no haber empleado ningún signo escrito que se aparte de lo habitual y por lo tanto no incluye entonaciones ambiguas o no temperadas. Al igual que Matos incluía dobles sostenidos en algún caso muy puntual y posiblemente alguna alteración entre paréntesis, en el presente trabajo hay también alguna alteración entre paréntesis, pero su uso puede justificarse por las variantes estróficas.

En ambos trabajos, en el epígrafe *Personalidad de la música extremeña*, se hallan algunos datos de interés en materia de tonalidades, pero con una diferencia sustancial de pensamiento entre ambos. En el primero, aparte de ser más escueto, trata esta cuestión desde un punto de vista exclusivo de la tonalidad mayor-menor moderna, mientras que en el segundo hay una toma de conciencia de la variedad de sistemas de entonación que se pueden observar. Al igual que sucedía con Martínez Torner, en el primer volumen toma la cadencia del *modo de mi* como una cadencia en el V grado del modo menor, también con una importante influencia de los trabajos de Julián Ribera en materia tonal, compartiendo que la fijación de los modos mayor y menor europeos se debe a la impronta árabe, sin cuyos elementos Europa no habría alcanzado el grado de desarrollo actual²².

Bonifacio Gil realiza en el primer volumen un análisis tonal de las melodías, clasificándolas principalmente según sus terminaciones, quedando agrupadas de esta manera: *terminaciones en el 2º grado, terminaciones en el 5º grado, alteración descendente del 7º grado en el modo mayor, alteración del 6º grado en el modo menor, alternativas de modo y terminaciones en la tónica o nota de su formación*. Este análisis sólo toma en consideración sólo la tonalidad moderna. En el segundo volumen cambia totalmente, pues la variedad de sistemas de entonación que reconoce es mucho mayor, dando no sólo cabida a las escalas propiamente modales, sino también a sistemas no heptáfonos y modalidades mixtas. En su base acusa una clara influencia de Matos, pues toma como modelos, aparte de los modos mayor y menor modernos, los modos griegos, los modos gregorianos, las escalas árabes o de influencia árabe y modos mixtos, pero con el añadido de los tipos no heptáfonos: *dicorde, tricorde y tetracorde*. Al igual que en Matos, existe cierta confusión entre la *escala oriental andaluza* el modo menor y el

²² GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, vol. I, pág. 178.

eólico, el *modo dórico* y el *tono oriental menor*, que son, según las alteraciones, diversas combinaciones de entonación del *modo de mi*. También pone de manifiesto la realidad compleja donde las mixturas y diferentes tipos combinaciones están muy presentes y son muy difíciles de delimitar en muchos casos. Al tratar cada uno de los tipos de escalas que distingue, constantemente hace referencia a tales mezcolanzas, y por ejemplo, hablando del modo mayor en un documento indica: “acusa injerencias *hipofrigias*”, de otro con el modo menor dice: “reviste en su centro una influencia de la *escala oriental-andaluza*”, o también en otro: “se observa cierta obstinación *eólica*.”, etc.

Bonifacio Gil presenta un cuadro en el que expone la tipología y las cantidades correspondientes halladas en el segundo volumen²³:

En síntesis, la proporción de modalidades es esta:

<i>Modo mayor</i>	173 melodías	=	43'25 %
<i>Modo menor</i>	80	=	20'00 “
<i>Escala oriental andaluza</i>	46	=	11'50 “
<i>Bimodal</i>	25	=	6'25 “
<i>Dórico</i>	18	=	4'50 “
<i>Tono orientalmenor</i>	14	=	3'50 “
<i>Eólico o hipodórico</i>	6	=	1'50 “
<i>Armónicos</i>	5	=	1'25 “
<i>Dicorde</i>	5	=	1'25 “
<i>Tetracorde</i>	4	=	1'00 “
<i>Tricorde, 3; bipofrigio, 3; octavo modo gregoriano, 3, y lidico, 3. Total</i>	12	=	3'00 “
<i>Otros ejemplos y modalidades mixtas</i>	12	=	3'00 “
Totales	400	=	100'00

Tanto Gil como Matos en su división quieren poner de relieve una clara influencia oriental que con otras nomenclaturas no quedaría tal patente, aparte de las influencias gregorianas y griegas. Sumando los casos de *escala oriental andaluza*, *tono oriental menor* y *dórico*, que son los que comprenden el *modo de mi*, se obtiene cantidades o muy similares a las de nuestro análisis, en torno a 70 ejemplos para ambos volúmenes.

También incluye Gil en su segundo volumen la afinación de las *gaitas*, concretamente tres que tuvo la ocasión de examinar²⁴, son las siguientes:



²³ GIL GARCÍA, Bonifacio: Op. cit., vol. II, pág. 611.

²⁴ En Fregenal de la Sierra en 1944.

Disposición de la tercera gaita (frigia, no sus notas reales):



De estos modelos sólo coincide con el presentado por Matos el segundo (con la salvedad de llevar el IV grado rebajado), mientras que el primero y último se aproximarían más a los modos mayor y menor. Bonifacio Gil dice del segundo tipo que, salvo el re bemol, “es la única que conserva la tonalidad propia de esta clase de gaitas, o sea el tono de mi (dórico).” Según Matos “pueden encontrarse flautas desentonadas en casi todos sus intervalos”; pero yendo más lejos añade:

Estas desafinaciones han confundido a algunos folkloristas, que no conociendo bien el instrumento hicieron transcripciones defectuosas de sus melodías. Pueden verse algunas en el *Cancionero salmantino* de Ledesma, y las que recoge Gil García en su interesante *Cancionero Popular de Extremadura*.²⁵

Suponiendo que Matos esté en lo cierto, la tonalidad tradicional de las flautas de tres agujeros, aunque con fluctuaciones como la del II grado, que también aparece en tonadas vocales, es el *modo de mi* aun pudiendo realizar otros tonos acotando la gama completa, dato muy interesante, pues se trata de unos de los instrumentos tradicionales de mayor antigüedad, apoyando con ello el abolengo e importancia de dicha entonación.

En el cuadro de entonaciones precedente, en primer lugar se observa el predominio de los modos mayor y menor modernos, puesto que la suma de ambos supone el 60% del total; mientras el resto corresponde a otros tipos de escalas, sobre las que no coincidimos, por ejemplo del *modo eolio* (*modo de la*), del que sólo ve 6 ejemplos, además de no contemplar la escala correspondiente al *modo de sol* de la que hay varios ejemplos en dicho volumen. Tras la tonalidad moderna el mayor número de ejemplos presentan el *modo de mi* con 72 casos, el 18%.

En el primer volumen las cantidades son similares, pero algo mayores en las escalas modales y sobre el *modo de m*, se encuentran 89 ejemplos, en torno al 22%, un 4% mayor que el segundo. A juzgar por los datos, parece lógico pensar en una paulatina reducción de los casos modales a costa del aumento de los tonales, especialmente en lo que atañe al *modo de mi* con una disminución del 4% en 25 años. Pero hay que tener en cuenta que la obra es ideada como un continuo con diferentes áreas de recogidas, como advierte en el segundo volumen: “Como la documentación que más abunda en esta colección es la correspondiente a la provincia de Badajoz, a ésta me referiré en particular. Se distingue por sus múltiples fisonomías.”²⁶

La siguiente tabla recoge las cantidades de los diferentes géneros recogidos en ambos volúmenes y la incidencia del *modo de mi* :

²⁵ GARCÍA MATOS, Manuel; Op. cit., pág. 192.

²⁶ Ibidem., vol. II, pág. 606.

Primer vol.

Segundo vol.

	Total	<i>Modo de mi</i>	Total	<i>Modo de mi</i>
Romances	102	31	100	27
Navidad	52	18	50	12
Cuna	11	6	10	2
Infantiles	47	6	50	4
Rondas	31	5	22	7
Boda	11	1	12	1
Faenas:	33	9	40	15
Pregones	10	1	11	-
Fiestas profanas	-	-	12	4
Religiosas	16	2	30	1
Danzas e instr.	21	2	27	1
Varia	63	15	36	9

Destaca la cantidad de de cantos narrativos y de canciones infantiles²⁷, escasez de cantos de boda, de cuna religiosas y danzas, pero especialmente de rondas, a pesar de ser un género de suma importancia y gran producción, que en otras recopilaciones supera un tercio del total de lo recogido. Por lo general, las cifras con respecto *al modo de mi* son muy similares entre ambos volúmenes, con una especial incidencia en géneros donde es más frecuentemente visto, como los romances, canciones de cuna, de trabajo y rondas, más constante en los dos primeros y donde permanece con más insistencia.

En los modelos de entonación del *modo de mi* son muy escasos en este cancionero los ejemplos diatónicos (12 en el primero y 9 en el segundo), que en conjunto apenas superan el 13% del total. El resto corresponde a modelos cromatizados o con grados inestables, en los que nuevamente predomina el III grado elevado, que en solitario corresponde a la mayor cantidad, con 22 documentos en ambos volúmenes, seguido de otras combinaciones con dicho grado presente, destacando la del III y II grado, con 15 y 12 ejemplos respectivamente, o la más cromatizada al afectar al II, III y VI grado, en 13 y 8 casos. Otras alteraciones o combinaciones menos frecuentes, presentan varios ejemplos, como la combinación III y VI grado elevados, en el primer volumen 11 y en el segundo volumen aparecen 10. El resto de grados inestables presenta unos pocos ejemplos, como el II grado elevado en solitario, con 4 y 3 ejemplos respectivamente, o el VI en solitario, con 4 y 3 ejemplos, u otras combinaciones, como el II y VI con 5 y 3 casos.

Sobre los ámbitos máximos del bloque del *modo de mi* cabe subrayar la tendencia a los recintos amplios, de forma que hay muchos más documentos en ambos volúmenes que superan el intervalo medio de la sexta, y hay 65 y 52 tonadas respectivamente a partir de la séptima en adelante contra 23 y 20 que no la sobrepasan, lo que inclina la

²⁷ Recordamos que este género de especial interés en la obra de Gil

balanza hacia registros dilatados en ambos. En detalle, el intervalo máximo más abundante es la séptima, con 42 y 23 documentos respectivamente, seguido de la octava, con 16 y 15, por delante de la sexta, con 19 y 12, aunque hay 14 documentos en el segundo volumen que superan la octava, contra únicamente 7 del primero y 8 ejemplos de ámbito menor a la sexta en el segundo, contra 4 del primero.

En lo concerniente a la segunda aumentada, en este cancionero hay sólo 5 documentos del *modo de mi* que presentan dicho intervalo, 3 en el primer volumen (rondas 17, 18 y romance 66), y 2 en el segundo (núms. 265 y 266, de trabajo). En todos los casos el comportamiento es el predominante, en movimiento descendente entre el III grado elevado y el II natural hacia la fundamental y en una única ocasión en la tonada; evitado en otros movimientos similares, con la excepción del canto de trabajo 266, en que aparece reiteradamente en las llegadas a la fundamental. Sólo el número 17 de ronda posee dicho intervalo en la cadencia final (y sólo en ésta).

Es de interés indicar que el canto de trabajo (266) que viene a continuación (la primera mitad, pues la segunda es una repetición literal de la misma) es proporcionado por el mismo informante del otro único caso del segundo volumen (265).

22. San Juan Evangelista

Dictó el mismo.

(Con algunas variantes musicales del anterior)

* *Andante*

266

I. San Juan A - van - ge - lib - ta Le di - jo al Se - ñor

- Se - ñor ¿cuán - do eh mi dí - a, Se - ñor, cuán -

do eh mi dí - a? Ya San Juan pa - só.

Los grados de inicio y reposos intermedios tienen similares comportamientos que en otros cancioneros, con dominio del I grado en los inicios, con 34 y 40 documentos seguido del IV y V grado, con 12 y 10 en el IV, 13 y 8 en el V, 14 y sólo 3 en el III grado elevado. De otros grados hay pocos ejemplos, ninguno en el II o sólo dos en el VII en cada volumen. El I grado suele ser seguido de un salto al IV grado como nota de peso, en 24 de los 34 ejemplos del primer volumen y 25 de los 40 del segundo, y con peso inicial en el III grado se encuentran 20 y sólo 9 respectivamente. Las tonadas con el apoyo en el III grado son las que llevan eje estructural en el V grado, mientras las que saltan o arrancan en el IV grado suelen poseer el perfil del *grupo 6* de Torner.

La cadencia intermedia sobre I grado aparece en 60 y 46 casos respectivamente, seguido muy de lejos por otros, el IV, con 27 y 7 casos, el V, con 12 y 9, y el III grado, con 8 y 9. El predominio del I grado en inicios y pausas permiten predecir que el comportamiento melódico es de tipo cerrado, siendo el perfil melódico en arco lo más frecuente, que puede ser repetido en la misma tonada.

El tetracordo *frigio* descendente es la cadencia final más abundante, con 40 ejemplos en el primer volumen y 30 para el segundo. Dicha fórmula simple es seguida de ejemplos con giros sobre alguno de los grados del tetracordo, con 30 y 23 documentos respectivamente, de los que destaca el giro con base en el III grado (III-II-III) y sobre el I (I-VII-I y menos en I-II-I). En menor proporción se hallan cadencias con un eje en la misma fundamental, ascensos hasta el III grado y/o descensos por debajo, con el VII y el VI grados, este último elevado en 4 y 5 documentos respectivamente; y todos

aquellos ejemplos que presentan elisiones y saltos en las notas finales, de los que hemos contabilizado 12 y 17 ejemplos, muy repartidos entre los casos de omisión del IV, III y II grado, por ejemplo, el salto III#-I sólo aparece en 4 (romance 40, Nochebuena 30, varia 1 y 2) y 1 documento (romance 70).

Las melodías con eje estructural único en el IV grado predominan en ambos volúmenes, con 43 y 28 ejemplos respectivamente, de los cuales el perfil del *arquetipo* o *grupo 6* de Torner, aparece en 23 y 15 documentos, destacando, del primer volumen el canto infantil 9, los cantos de Nochebuena 15 y 16, la canción de cuna 2 y los cantos varios 1, 2, 50 y 55; y en el segundo, los números 60, 67, 70, 75, de los romances, los números 140 y 142 de Navidad, los números 267, 268 de trabajo, y los números 396 y 398 del grupo de cantos varios. Es un perfil que se presenta en cualquier género del cancionero. Tras éste se hallan 29 y 27 ejemplos que presentan un eje estructural III (elevado)-V único o que actúa en las primeras partes y el eje I-IV en el resto o sólo en las cadencias del tetracordo descendente. Este grupo presenta perfiles más variados que incluso pueden presentar similitudes con el del *grupo 6* en los finales tras una primera cadencia a la fundamental. Desatacamos, en el primer volumen, los romances 3, 5, 10, 60, 62, 87, de ronda la 17, de trabajo los números 3, 13, 15 y 21 y en la número 22 de navidad; y en el segundo, los números 5, 10, 24 y 59 de los romances, los números 101 y 119 de navidad, 155 y 160 de cuna, 178 infantil, 217 de ronda, y 250, 263, 265, 266 y 284 de faenas.

En el siguiente canto de faenas del segundo volumen se puede ver repetido en cada frase el eje inicial en los grados III elevado-V y el peso en el IV grado en las cadencias.

40. Gañanas

Dicitó: Rogelio Vázquez Rodríguez,
de Maguilla (Badajoz)

(Continúa usándose en varias labor es del campo)
El principio nos recuerda la "granaina"

* *Lento*

A - dió - s, Ye - re - ni - ta a - dió;

A - dió - h, mo - li - no de Ce - ra,

A - dió - h, po - sa de Sa - li - na(s);

Ya - dióh Fuen - te Pe - ye - je - ra.

A - dió - s, Ye - re - ni - ta a - dió.

Hay numerosos ejemplos con perfil básico descendente desde la octava con apoyo central en el IV o V grado (o ambos), de forma literal o en el curso y en varios tramos, con 20 ejemplos en el primer volumen y 22 en el segundo, de los cuales en media docena de ambos sólo se encuentra en el curso o en un único fragmento de la tonada y el resto los predominantes ejes de los grados I-IV, con trazos del perfil del *arquetipo* o III-V, más variable. El *arquetipo* aparece también en algunas tonadas diatónicas: número 43 de los romances del primer volumen y números 1, 60 y 83. Este es un de los ejemplos diatónicos de perfil básico descendente desde la octava:

Tamar
Úsase en Nochebuena.

Dictó: Julia Rivas Pacheco,
de 43 años, de Herrera del
Duque (Badajoz)

Allegro

El rey mo - ro te - nía un hi - jo Que "Pa-
qui - to" se ya - ma - ba Al pa - sar por
al - toh mar res Se - na - mo - ró de Su her -
ma - na.

(Ya es notorio cuánto ha influido en el folklor e
español *El Vito*, canción y danza popular de
Andalucía)

Resulta interesante el comentario de Bonifacio Gil, pues este comportamiento melódico, con saltos como la octava, la sexta y la quinta, esa última poco habitual, evidencia un estrato reciente. Otros ejemplos de este tipo poseen además progresiones que aprovechan el movimiento descendente (1 vol.: canto de Nochebuena 13, 35, varias 31. 2 vol.: romance 44, 60, 83, Nochebuena 102, 119, fiestas profanas 393).

No hay ejemplos que presenten un eje III (natural) alterno con el IV grado, como en otras recopilaciones, pues suelen ser tonadas de ámbito estrecho y muchas veces diatónicas, pues predominan aquí la ámbitos amplios y las alteraciones.

Hay relación entre algunos géneros y los comportamientos melódicos, en las canciones narrativas, especialmente en romances nuevos y canciones de navidad, hay mayor incidencia del tipo descendente desde la octava, mientras que en las canciones de trabajo hay una predilección por el comportamiento de peso en los grados III (elevado)-V. sin embargo, en las tonadas de trabajo no se observan casos del modelo melismático-cromático que suele darse en trillas aradas, siegas, etc., pues aquí los ejemplos son más cercanos al común del repertorio, silábicos, sin largas pausas y menos cromáticos. Esta apreciación es válida también para la recopilación de Matos, donde tampoco hay tonadas muy melismáticas, pero sí en mayor medida que en la presente.

A diferencia de la recopilación de Matos, en la de Bonifacio Gil no se encuentra la elevada presencia de los comportamientos que éste último denominara *diatonismos en evolución* y especialmente la *alternancia modulante de tónicas homónimas*. Pues únicamente hay en el *modo de mi* algún ejemplo con inflexiones más o menos breves en el transcurso de la tonada (vol. 1: romances 56, 69, Nochebuena 48 y varias 63. Vol. 2: Navidad 145 y de quintos 375), con una muy escasa presencia del modo mayor, con la elevación conjunta del II y III grado y predomina la tendencia al modo menor, por llevar sólo el II grado elevado de forma constate o estructural, como en el ejemplo siguiente en que llega a dominar casi toda la tonada y sólo en el final se transforma en la entonación de *mi*:

45. El Patriarqués

Dictó: Arsenia Bravo
Expósito, de Castilblanco.

(♩=112)
(Var. del nº 40 de la misma Sección del Primer Tomo)

145

Para la

Ay de mí, yo qui-se a u-no, Lah pa-la-
Ay de mí, yo qui-se un do(s) Las sa-e-

11ª y 10ª repetición

Para la 9ª y 8ª repetición

Para

brah de Ma-rí-a Diez cla-ve-les he co-gi-do, o-cho
tah de Cu-pi-do nue-ve ro-sah muy her-mo-sas, sie-te in-

la 7ª y 6ª repetición

Para la 5ª y 4ª repetición

Para

co-roh can-de-le-rob, Sei(s) de su pro-fe-ta ley, Cua-tro
gra-ti-tu-de Y-né(s), Cin-co quin-que-le de Abril,

Para la 3ª repetición

Para la 2ª repetición

Para la 1ª repetición

án-ge-ge-leb tré(s). Trés Pa-triar-qué(s) Lah doh ta-blah de Moi-

D.C. once veces.

sé(s) Que yo no sé Cuih-to el fi-ni-si su Y-né(s)

Esta tonada, con la estructura formal denominada *acumulativa*, presenta un arranque del perfil *arquetipo*, todas las llegadas al I grado llevan entonación menor por el II grado elevado, que aparece de forma permanente, y al final el tetracordo descendente del *modo de mi*. Al compararla con la variante del primer volumen, se observa que aquella posee una tendencia a la entonación mayor continua con el II y III grado elevado de forma conjunta y permanente, pero finaliza en un modo menor, únicamente el II grado elevado. Parece que es un estadio evolutivo posterior según la teoría más seguida, sin embargo, el presente ejemplo se supone recogido muy posteriormente, en los trabajos de campo del segundo volumen, lo que hace manifestar muchas dudas ante esta forma de evolución supuestamente unidireccional: *modo de mi*-modo menor-modo mayor.

Como se ha podido observar, en Extremadura hay una elevada presencia del *modo de mi* en los cancineros, mayor en la parte norte, según el cancionero de Matos, que se reduce hacia el sur, desde el primero al segundo volumen de Gil, donde hay mayor tendencia a los ámbitos amplios y en el conjunto escasa presencia de entonaciones diatónicas y melismas. Pero estas fuentes reflejan dudas con respecto a la representatividad en la recopilación de Matos y una diferencia cronológica y de áreas de recogida importantes entre los dos volúmenes de Gil.

3. Trabajo de campo

En la música de transmisión oral, como proceso vivo en permanente evolución, su estudio puede considerarse incompleto si no abarca la realidad presente. La técnica para obtener información sobre el estado actual de cualquier manifestación viva es por medio del trabajo de campo. Desde un punto de vista metodológico esto se traduce en el paso del modelo cuantitativo al cualitativo, sin el cual la investigación puede considerarse inacabada. Se puede afirmar que el objeto del método cuantitativo es la descripción-explicación, mientras que el modelo cualitativo es la comprensión. Ambas variables son complementarias. El método cualitativo de la investigación etnográfica es por excelencia el trabajo de campo mediante la observación participante. El estudio de casos constituye en la investigación cualitativa la forma de observación y comprensión de un hecho que de otra manera no podría ser abarcable de manera detenida o en profundidad.

Mediante el trabajo de campo en un caso particular se obtiene información valiosa sobre muchas de las preguntas que se pueden formular sobre las prácticas populares que se mantienen en la actualidad, tales como, qué diferencias hay en las mismas con respecto al pasado, qué se ha mantenido igual o qué ha aparecido nuevo; y, en cuanto a los protagonistas, qué actitudes representan hoy con respecto a las tradiciones, de qué modo participan y cómo se articula todo esto dentro de la sociedad actual y dentro de los distintos grupos de edad. Pero, sobre todo conocer qué se canta hoy, qué se mantiene igual, qué se ha dejado de hacer y qué se ha introducido, puesto que con el repertorio musical activo tenemos un fiel reflejo de la realidad actual de las costumbres tradicionales. Por un lado, mediante el análisis del repertorio activo de canciones, su tonalidad, la pervivencia o no de rasgos arcaicos y modales; y por otro, su distribución geográfica, cuáles son exclusivas y cuáles presentan una difusión más o menos amplia. Aparte del punto de vista sincrónico, también su posible evolución diacrónica en la sustancia musical, qué cantidad de ejemplos se mantienen inalterables y cuáles de éstos presentan modificaciones y qué tendencias llevan, especialmente en los modelos de entonación, como la tonalización o el cambio de modo, por medio del reestudio, es decir de la comparación de los ejemplos tomados con anterioridad en otros trabajos de campo con los recogidos en el presente en el mismo área de estudio.

Las rondas son una de las prácticas tradicionales más prolíficas en cuanto a la producción musical de toda la cultura popular española. Basta con observar dentro de los cancioneros la parte correspondiente a los cantos de ronda para comprobar el peso específico que poseen dentro del conjunto, pues una parte importante del total de lo recogido se concentra en este género y las recopilaciones que no presentan estos cantos suelen resultar incompletas. Dentro de esta inmensa producción se puede contemplar una variedad enorme de músicas, desde las que poseen unas características claramente arcaizantes con entonaciones modales, hasta aquellas que tienen una factura reciente, sujetas a las reglas de la tonalidad moderna y con ritmos a la moda y letras que denotan su actualidad. Dado que las rondas son cantos colectivos por excelencia es el propio grupo quien sanciona los cambios, conserva y renueva el repertorio. Como dice Miguel Manzano: “(...) si se quiere saber cómo canta un pueblo, un colectivo, hay que fijarse sobre todo en las canciones líricas, las de tipo rondeño.” Por tanto, las rondas constituyen un cauce ideal para poder constatar lo que realmente se canta en el presente, lo que constituye el repertorio activo, fiel reflejo de los gustos y su evolución, lo que cambia y lo que conserva la comunidad.

Así como muchos géneros musicales tradicionales se han extinguido por completo debido a la desaparición de las costumbres donde tenían su contexto, otros permanecen

vivos en el presente, adaptándose, no sin cambios, a las condiciones que la actual sociedad rural impone con relación a las formas de vida tradicionales. Una de esas prácticas que perviven en algunas localidades son las rondas, condición indispensable para la realización del presente trabajo. Ahora bien, presentan muchos cambios con respecto al pasado. En primer lugar su vitalidad, como sucede con otras costumbres, se ha reducido enormemente en un proceso de condensación que se articula principalmente en torno a las fiestas patronales, y hasta en muchos casos presenta un único día que generalmente queda recogido en los programas festivos como *Ronda de las fiestas* o *Ronda Mayor*.

Aparte de recoger las músicas dentro de las ejecuciones en las propias rondas es de interés retratar la práctica en sí en el presente, como se articula y organiza y la gente que participa en cada caso según los grupos de edad y registrar las diferencias, si las hay, entre cada uno de los tipos existentes, atendiendo especialmente a las posibles diferencias en el repertorio; pero también, conocer cómo se realizaban en el pasado para contrastar las diferencias y similitudes con las prácticas presentes para contribuir al conocimiento de los modelos tradicionales, su tipología y variedad, formas de realización, organización, funciones e importancia dentro de la forma de vida tradicional como aportación a la etnografía a través de esta costumbre antaño tan extendida.

Las rondas como objeto de estudio

A pesar de ser la ronda una práctica de gran importancia dentro del folclor no hay estudios monográficos sobre el tema. La mayor parte de la documentación existente se encuentra en los aparatos teóricos de obras de recopilación y antologías de música tradicional.

En la parte anterior de este estudio al observar las recopilaciones de música tradicional, cuando en ellas se incluyen datos de las costumbres y prácticas folklóricas, muchas se limitan a explicar unas pocas generalidades, pero hay algunos ejemplos que tratan con detalle algunas costumbres; más concretamente, sobre las rondas, se pueden ver descripciones más minuciosas y datos de gran interés en obras como: el *Cancionero leonés* y el *Cancionero popular de Burgos* de Miguel Manzano, en la *Lírica popular de la Alta Extremadura* y en el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* de García Matos, en el *Cancionero de Castilla* de Agapito Marazuela, en el *Folklore de Burgos* de Federico Olmeda, en el *Cancionero popular tradicional de Guadalajara* de María Asunción Lizarazu y en el *Cancionero popular de la provincia de Santander* de Sixto Córdova y Oña.

Dentro de la variedad de tipos descritos en estos trabajos cabe destacar la que representan los diferentes grupos de edad. Así, encontramos ejemplos de rondas cuyos protagonistas son los *niños*, otras, por excelencia, de *mozos* o solteros, y por último, los *casados* o vecinos, de práctica más reciente. Cada uno de estos grupos humanos se manifiesta en la sociedad rural como autodiferenciado, con sus propias dinámicas y formas de actuar, articulados según un orden jerárquico que supone el estatus de edad. Cada grupo protagoniza, a su vez, diferentes celebraciones donde se dinamizan sus diferencias y respectivas identidades. Al examinar las prácticas de cada grupo, y aunque no siempre queda recogido expresamente en las recopilaciones, podemos constatar que una costumbre común que presentan todos son precisamente las rondas. Esto nos da la ocasión, no sólo para estudiar la pervivencia en el presente de los modelos tradicionales según cada uno de estos grupos, sino de constatar posibles diferencias en el repertorio

en cada uno de ellos y sus actitudes respectivas frente a estos modelos. Ahora bien, tanto los niños como los mozos tienen en común la ronda como cuestación por las casas del pueblo en la búsqueda de donativos para sufragar sus actividades propias (como la celebración de meriendas), mientras que los casados, como grupo jerárquicamente superior y no dependiente económicamente, ha sido tradicionalmente el donador de las dádivas, es decir, quien completa el equilibrio de solidaridad comunitaria. La aparición de éstos últimos en las rondas es de tiempos recientes –la información que hemos podido recoger apunta, en principio, en torno a las primeras décadas del siglo XX-, pues no corresponde a su papel más tradicional. Sin embargo, dada su presencia significativa en muchos lugares durante el siglo pasado, resulta de sumo interés aportar datos sobre las causas de esta aparición, aparte de estudiar el repertorio en relación con los otros grupos y diferencias de actitudes, el papel que juega en la transmisión y conservación de esta práctica y de las tradiciones de la comunidad en general.

Un reestudio en el cancionero de León.

En la búsqueda de un área para la realización de un trabajo de campo partimos de dos condiciones: La existencia de documentación musical previa lo más abundante posible, es decir de trabajos de recopilación, y por otra, de pervivencia de prácticas musicales tradicionales.

A través del estudio realizado en la segunda parte de este trabajo se ha podido constatar la especial riqueza modal de la zona que corresponde a la franja occidental de la Península, pero dentro de ésta, además, la existencia de mayor número de recopilaciones, tal vez de todo el país, la encontrábamos en la zona de Castilla y León, en Salamanca, Zamora y León (también en Burgos). Nuestra mirada, a partir de esta región se centra en la provincia de León por la existencia de una de las más importantes obras de recopilación realizadas hasta la fecha como es el *Cancionero leonés* de Miguel Manzano, obra de carácter monumental en cuanto a la documentación musical recogida y la información proporcionada, que presenta además una pervivencia considerable de rasgos musicales arcaizantes pese a ser realizada en fechas relativamente recientes. Precisamente esta distancia temporal de dos décadas con respecto al presente es un motivo de peso, puesto no hay una excesiva lejanía en el tiempo y podemos encontrarnos con mayor probabilidad a los mismos colaboradores y las piezas que cantaron –hay que tener en cuenta que, como sucede en la mayor parte de recopilaciones, los colaboradores son en una gran proporción personas mayores e incluso ancianas-; por otra parte, no es excesivamente corto el espacio y podemos tener suficiente distancia como para estudiar los posibles cambios y evolución en el repertorio entre el último cuarto del siglo XX y los primeros años del presente.

A partir de esta elección previa surge la necesidad de reducir el campo de estudio a un caso particular, a un punto, una comarca o área concreta de la geografía y, para ello, a través del índice de poblaciones del *Cancionero leonés* y las tonadas de ronda que se cantaron en cada una de ellas, la búsqueda de aquéllas que en las que se recogieron una mayor cantidad de documentos musicales, lo que inicialmente podía suponer una mayor riqueza o pervivencia de dicha práctica. Con esta selección previa de poblaciones posibles para la realización del estudio y gracias a la información personal proporcionada por Miguel Manzano sobre la presencia de tradición activa nos decantamos por una localidad, Prioro, al nordeste de la capital, en la cordillera Cantábrica en la región de la Montaña de Riaño. En primer lugar, por la existencia en la actualidad de prácticas tradicionales y más concretamente de las rondas, especialmente

útiles para la constatación de lo que se canta, su posibilidad de observación y recogida en la propia costumbre en vivo. Pero, por otra parte, la existencia de un trabajo de recopilación de la música tradicional de la propia localidad, realizado en fechas recientes, pues la documentación que aporta nos permitiría otro punto más en la comparación de lo recogido en el *Cancionero leonés* y en el trabajo de campo.

Las fuentes documentales

El *Cancionero popular de Prioro*¹ es una excelente trabajo de recopilación de carácter especial, pues posee la particularidad de que Marcelino Díez, su autor, es un musicólogo natural de Prioro y por tanto su conocimiento de sus tradiciones, el repertorio y de sus convecinos hace de esta obra una fuente insustituible por lo exhaustivo y completo del trabajo de recogida de las canciones de la localidad. En palabras del propio autor:

Como hijo del pueblo, conozco directamente la mayoría de las canciones, las he cantado muchas veces y las he oído cantar desde niño en el contexto propio de cada una; con su énfasis, sus arrastres y el estilo peculiar. Y tal y como las he oído las transcribo, sabiendo que existen otras variantes y otras transcripciones diferentes; me limito a transcribirlas tal y como se cantan en Prioro, con las salvedades propias de toda transcripción, salvedades que derivan del ser mismo de las canciones.²

La siempre problemática selección de documentos a la que se enfrenta toda recopilación en esta obra queda despejada al recogerse casi literalmente todo lo que se canta o se ha cantado con escasísimas excepciones, -principalmente por estar prácticamente olvidadas y su recuerdo es demasiado fraccionado:

Alguien puede pensar que faltan algunas canciones. Ciertamente hemos podido oír otras canciones en Prioro que no figuran aquí. Si alguna he dejado fuera deliberadamente, ha sido porque o bien se trata de canciones muy comunes a todo el territorio nacional o porque están ya tan olvidadas que sólo he podido recogerlas fragmentariamente.³

En nuestro cancionero también aparecen canciones recientes de muy escaso valor musical. Las recogemos, no obstante, como parte del repertorio popular, dejando que sea el paso del tiempo el que ejerza sobre ellas su severo juicio.⁴

A partir de lo recogido en el trabajo de campo se puede analizar todo el repertorio que se canta actualmente, sea reciente o no. Una de las cuestiones en este análisis es precisamente la pervivencia actual de lo que aparece registrado en el cancionero de las algo más de 200 canciones que contiene, las que se cantaban en las rondas, cuáles son las que se cantan ahora, cuáles han dejado de cantarse y cuáles de amplia difusión y de uso reciente no aparecen recogidas, pasando por las que se cantan poco o llevan una tendencia al desuso.

Por otra parte, disponemos de una grabación sonora editada por Marcelino Díez con la colaboración de Eleuterio Prado, que fue realizada por algunos vecinos del pueblo en el cercano Santuario de la Virgen de la Velilla en 1996, en la que aparecen más de una

¹ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: *Cancionero popular de Prioro: canciones, danzas y romances del Alto Cea*. León: Diputación Provincial, Instituto Leonés de Cultura, 2000.

² Ibidem, pág. 12.

³ Ibidem, pág. 371

⁴ Ibidem, pág. 13.

treintena de canciones de todos los géneros, pero especialmente figuran recogidos cantos líricos y rondeños entre los que son cantados con más frecuencia en el pueblo⁵.

Por último, en el *Cancionero leonés* encontramos 22 tonadas tomadas en el propio pueblo. Con esta documentación se puede constatar las diferencias y cambios que han podido producirse en estas tonadas transcritas con respecto a las mismas recogidos por Marcelino Díez y los cambios observados con respecto al presente en el trabajo de campo. También, y no menos importante, es observar la difusión de las tonadas en el ámbito provincial, cuáles presentan variantes en la obra de Manzano y el tipo de difusión, restringida o amplia y cuáles aparecen en otras regiones o en territorios de mayor amplitud, pero sobre todo es interesante el registro de las posibles diferencias locales de las posibles variantes de Prioro con respecto al resto, en qué cantidad del repertorio se manifiesta ese “localismo” y en qué rasgos del contenido musical se manifiesta, si hay procedimientos comunes o no y las diferencias particulares de cada posible caso como forma de indagar en el concepto de etnicidad a través de su reflejo en la propia música.

Un antecedente en el reestudio etnomusicológico.

El trabajo *Presencia del pasado en un cancionero castellonense*⁶ supone un punto de partida en el análisis de los cambios sufridos en la tradición y de las actitudes frente a ésta a partir de la documentación recopilada por las “misiones” del *Instituto Español de Musicología*, las realizadas en las provincias de Castellón, Valencia y Alicante, entre 1945 y 1950, y más concretamente las realizadas por Ricardo Olmos, Manuel Palau y Marius Schneider en Castellón.

En el epígrafe *Actitudes frente a la tradición*⁷ se categorizan los posibles cambios relativos a la práctica musical, correspondientes, según el autor, a modelos típicos sobre el repertorio tradicional. Tales son: *Amnesia selectiva*, *conservación*, *recuperación* y *reinención*, y quedan definidos básicamente de la siguiente manera:

Amnesia selectiva. *Es el olvido de todas aquellas canciones del repertorio cuya funcionalidad a todo fin práctico se ha perdido.*

Conservación. *Se trata de las danzas y bailes, canciones y toques instrumentales que constituyen el repertorio activo y, en la mayoría de los casos, emblemático de identidades locales en la comarca.*

Recuperación. *La recuperación consiste en reconstruir y volver a ejecutar piezas del repertorio tradicional caídas en desuso desde hace por lo menos un cambio de generación*

Reinención. *Es el proceso por el cual la gente inventa nuevas fiestas “viejas”, realizando un bricolage de elementos tradicionales y contemporáneos, rurales y ciudadanos cuya significación reinterpreta.*

Aplicando este modelo de *actitudes* al presente trabajo se puede observar si se producen y, en tal caso, cuáles se producen, cómo se producen y en qué grado de importancia, para ahondar, de esta manera, en el conocimiento de estos posibles procesos, a través de las rondas en los distintos tipos que presenciamos.

⁵ Aires de la mi Montaña. Prioro, 2 vol., CK-0126, CK-0127, Caskabel, 1997.

⁶ PELINSKI, Ramón (et al.): *Presencia del pasado en un cancionero castellonense. Un reestudio etnomusicológico*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, Diputación Provincial, 1997.

⁷ Ibidem, págs. 73-84.

La observación participante como método de estudio.

Una de las cuestiones en la que más interrogantes se observan a través de las recopilaciones consultadas en la parte precedente de este trabajo es la relativa a la distinción entre repertorio activo y pasivo en los documentos recogidos. Son escasas las noticias sobre las prácticas que siguen vivas en cada caso y las que se están ya extinguidas y dentro de esto, existe mayor dificultad en obtener información de lo que teóricamente se ha recogido *in situ* dentro de las propias tradiciones que le sirven de soporte.

La observación participante tiene una importancia esencial como forma, no sólo de obtener los documentos musicales (en forma de registro sonoro) dentro del propio contexto, sino de observar incidencias y todo lo relativo a la práctica interpretativa en vivo. Por una parte, la práctica en vivo es el método más fiel de poder recoger lo que se canta y cómo se canta sin la distancia y posible distorsión de la realidad que puede surgir al hacerse fuera de contexto, pues la recogida en muchos casos se ha hecho predominantemente a través de entrevistas particulares y muchas veces sin el conjunto de personas que dan vida a la práctica, especialmente cuando la interpretación natural es “de conjunto” en numerosos casos, como es el de las rondas. Ciertamente es que nos encontramos con una problemática en la etnomusicología española del pasado y en muchos casos hoy insalvable: recoger un canto de cuna en el momento en que una mujer duerme al niño o un canto de arada con el labrador en el campo con los animales. Todo fuera de contexto se modifica, incluso influye la propia presencia del investigador, pero, con diversos matices, en los que se incluye la memoria y el oído de los colaboradores, es más determinante, como decimos, en las prácticas comunitarias, pues el grupo sanciona los cambios en la interpretación de forma decisiva, más que en las individuales. Por eso, se debe hacer especial hincapié en las prácticas hoy vivas, en todo lo que las rodea, pero en especial en una información tan útil y valiosa como lo son los matices de interpretación que se dan en los propios actores en un repertorio que interpretan en grupo (las rondas), la intensidad y emoción con las que se canta cada canción, cuáles son más coreadas, más conocidas dentro de los propios vecinos pero también sobre el posible efecto de intervención de visitantes según los casos particulares en los que se den.

Proponemos el registro de campo de las incidencias de las interpretaciones como forma experimental de análisis del repertorio para obtener información sobre las tendencias del mismo, de forma que se pueda ver su posible evolución al distinguir las canciones según los parámetros básicos de: intensidad, participación y cantidad. Con la intensidad, se estudia el matiz psicológico, la emoción que suscita una canción con respecto a otras, si es elevada o por el contrario se canta con posible mayor indiferencia. Con la participación, la observación de la cantidad de personas que cantan la canción, cuántas la conocen y, si hay visitantes, cuántos de éstos la conocen también. Por último, la cantidad de veces que se interpreta una determinada canción nos dará noticias sobre su vigencia, ya sea observada dentro de una misma práctica (como repetición) o en diferentes y según los distintos actores que intervienen. Con estos parámetros podemos constatar las canciones que se cantan con gran intensidad y participación sin variaciones con respecto al pasado, lo que nos da un indicio de continuidad, al contrario de las que se cantan menos y en menos ocasiones, o aquellas que se llevan cantando menos tiempo pero se cantan en más ocasiones y con mayor intensidad, desplazando a otras que se olvidan. Se puede trazar una previsión de la evolución de gustos en el repertorio y la tendencia que lleva, la parte del mismo que es fija y la que está más sujeta a posibles cambios o renovaciones.

Aparte de la observación participante como fórmula principal, en el trabajo de campo se emplean las entrevistas particulares y en grupo como método de obtener información adicional sobre las prácticas observadas, de manera que podamos registrar las diferencias y constantes de las formas del pasado con respecto al presente y a su vez sea una aportación al conocimiento de los modelos tradicionales desde el punto de vista histórico.

Por último, la combinación de la observación participante con el análisis del repertorio desde el punto de vista de la sustancia musical, de forma diacrónica, a través de las distintas muestras recogidas, permitirá, a su vez, observar también la posible tendencia evolutiva de las canciones que se han seguido cantando, la pervivencia de rasgos modales o su posible “tonalización” progresiva y otros posibles cambios acaecidos en su seno, ya sean en la melodía, en los textos o en la rítmica.

Plan del trabajo de campo

Para el estudio se ha tomado una muestra de las rondas realizadas en torno a las fiestas patronales de Prioro de 2006, que ocupa la semana inmediatamente anterior a éstas (desde el 6 de agosto) como los días propiamente festivos que corresponden a los días 13 a 16 de agosto, con las festividades de Nuestra Señora y San Roque. Con esta elección del calendario hemos querido tener la mayor cantidad de vecinos en el pueblo, algo que se produce con más claridad en el mes de agosto y en torno a las fiestas. Por una parte, permite presenciar las rondas “echadas” de forma espontánea por los vecinos, algo que pueden hacer durante todo el verano, pero, si bien con más probabilidad podemos encontrar en agosto y justo antes de las fiestas, por esa mayor presencia de gente. Por otra parte, quedan comprendidas las que se sitúan en los mismos días festivos, que en algún caso tienen una fecha preestablecida desde antiguo, como el caso de la *ronda de pedir los quesos*, el día 14 de agosto, víspera de la festividad de Nuestra Señora, siendo, además, una de las costumbres más emblemáticas de la localidad.

3.1. Prioro. Apuntes etnográficos

Prioro es una pequeña población situada al nordeste de la provincia de León a 91 km. de la capital dentro de la zona que corresponde a la llamada Montaña de Riaño y en la cabecera del río Cea cuyas localidades más cercanas son Tejerina al oeste, Riaño, al norte y Morgovejo al sur. Se halla enclavado en la cabecera del río Cea en un pequeño valle en forma de anfiteatro de unos 50 kilómetros cuadrados que comprende también la población de Tejerina, la más cercana. El circo está bordeado por montañas al norte que oscilan entre los 1.250 y los 1.840 metros y el único paso natural se sitúa al sur, el estrecho *Desfiladero de las Conjas* formado por la erosión al paso del río. El aislamiento natural es evidente. Al norte, en invierno, el puerto era muchas veces intransitable por la nieve, y al sur igualmente por la estrechez del paso natural. Tal es así que en la actualidad la carretera de acceso sur que está siendo restaurada y ampliada, en el paso se estrecha irremediablemente pues los paredones naturales y el río lo impiden, salvo que se realizase una obra de gran magnitud. Hoy, por el norte hay una carretera que supera el puerto del Pando en dirección a Riaño. Prioro se encuentra en el centro del valle a una altitud de 1.123 metros (Tejerina la supera en 100 metros). El entorno natural, de extrema belleza, está dominado por extensos bosques de hoja caducifolia, principalmente robles, pero también hayedos y abedules. El clima, catalogado como de tipo *templado*, en el que no hay un verano demasiado seco, con una disponibilidad de agua todo el año permite este desarrollo vegetal, salvo en el puerto norte donde las condiciones propician la sustitución paulatina de los bosques por otras cubiertas vegetales de clima más subalpino, como matorrales espinosos, piornales, pastizales, etc.

Los primeros testimonios de ocupación humana en la zona corresponden a la yacimientos de la Uña, en el valle de Valdeburón, y se remontan a la etapa final del último glaciar pleistoceno. Posteriormente en la edad del Bronce parecen más numerosos vestigios de actividad humana en toda la montaña de Riaño, cuyo testimonio son los numerosos *castros* que aparecen. Las primeras referencias históricas corresponden a la época de la conquista romana sobre el pueblo cántabro, al que pertenecían las comunidades del Alto Cea: en la actualidad es bastante generalizado que el territorio cántabro comprendía esta zona noroeste de León, además del este de Asturias, Cantabria (exceptuando la zona más al este de Laredo), el norte de Palencia y gran parte del noroeste de Burgos. Concretamente pertenecía este territorio a la tribu *vadiniense*, como atestiguan las numerosas lápidas halladas. Con la romanización, los grupos humanos dispersos fueron centralizados en núcleos urbanos donde se facilita el control político-administrativo. En la época visigoda perteneció al grupo de aldeas y villas libres de toda dependencia señorial, el *comes*, con una organización social rudimentaria basada en la reunión de la asamblea pública de vecinos, precursor del “sistema de concejos” de la Edad Media. Las villas de Prioro y Tejerina son dos ejemplos de concejos menores, respectivamente “de señorío” y “de realengo”. Cada concejo tenía sus propias ordenanzas, que básicamente trataban de los asuntos que afectaban a la buena marcha de la comunidad y eran la normativa escrita de una tradición con base en el derecho consuetudinario, ejerciendo un control sobre la comunidad. Especialmente definen los límites y la conservación del terreno comunal y la organización y explotación de sus recursos. Normalmente el concejo se reunía los domingos para tratar de la marcha de los problemas de la comunidad, o a toque de campana en las cuestiones urgentes. Esta costumbre se ha ido manteniendo a lo largo del tiempo hasta recientemente, quedando sólo en algunos casos como una pervivencia:

En Prioro se efectúa en la actualidad una vez al año, a primeros de enero, salvo que surjan imprevistos no se vuelve a celebrar hasta el año siguiente.

La orografía accidentada, salvo en las zonas próximas a la población que permiten la ubicación de huertos, dificulta la explotación agrícola, siendo el centeno el cultivo tradicional más extendido, -que suponía antiguamente el 60% de la tierra cultivada y el resto eran huertos, tierras de regadío y prados- por las especiales capacidades de adaptación de esta planta en tales condiciones en zonas escabrosas y de escasos elementos nutricionales. Con los cambios iniciados en el siglo XX con la tendencia a la explotación ganadera bovina, pudimos observar, a excepción de los prados (tradicionalmente de guadaña) los restos de antiguos cultivos ya abandonados que el bosque tiende a ir recuperando “lo que es suyo”, como nos decían los vecinos, en parte debido también a la falta de ganado lanar y caprino, reductores de la masa vegetal emergente.

Bajo estas condiciones difíciles la explotación de la tierra, con unas posibilidades limitadas, unido al aislamiento (vías de comunicación adecuadas y de transporte) y la falta de excedentes de los mercados próximos más accesibles, ha sido tradicionalmente basada en la autosuficiencia. El modelo de organización social más adecuado ha sido de orientación autárquica, con importancia en la presencia de terrenos comunales, gestionados por el sistema concejil, predominante en estas zonas de montaña. La escasez de tierra y las condiciones duras, agravadas por las fases de climatología adversa, obligaron a los habitantes a salir fuera del propio territorio en busca de un complemento necesario para la subsistencia, conduciendo a muchos varones a la práctica del pastoreo trashumante como asalariados de las grandes cabañas, ya desde el siglo XVIII y mantenida hasta gran parte del XX. En épocas, gran parte de la población masculina se dedicaba a este oficio, tal es así que un dicho repetido por los vecinos de Prioro ha sido: “aquí el que no es pastor es cura”. Además, La práctica trashumante realizada por estas gentes era la denominada de larga distancia o *meseteña*, a diferencia de las llamadas “muda” y “alzada”, de corto recorrido, por las cuales las cabañas de ganado se trasladan de la montaña a los valles próximos (normalmente hacia las zonas de la marina), con o sin traslado familiar, mientras que en la *trashumancia meseteña* el pastor se traslada en un largo viaje de invernada a las dehesas, en este caso de Extremadura y Ciudad Real más recientemente. Este modelo, que implica la ausencia de muchos de los varones durante un largo período del año, ocho meses aproximadamente, desde el otoño hasta el verano siguiente, ha influido notablemente en la vida de los habitantes de Prioro (y de Tejerina, con una situación similar). En ausencia de los hombres, las mujeres, aparte de constituirse en cabeza de familia, tuvieron que realizar muchas labores domésticas y del campo, muchas veces de extrema dureza, agravadas por las condiciones de la zona, que se desahogaban con la vuelta de los hombres en el verano, precisamente en el momento de las cosechas, época de especial trabajo en el campo. También ha influido esta estacionalidad en los ciclos vitales, como indica Pedro Gómez, tanto en los matrimonios como en los nacimientos¹. Tiene también importancia desde el punto de vista cultural y más concretamente musical, pues el contacto durante largos períodos de los pastores leoneses con los extremeños y castellano-manchegos, que los llamaban “pastores serranos”, ha tenido como resultado sin duda en el trasiego de melodías en una y otra dirección, como hemos podido comprobar en un caso de canto narrativo (copla de cordel) aprendido en los largos inviernos en las dehesas, como

¹ “El sistema impone unos ritmos biológicos de convivencia de las parejas con una marcada estacionalidad característica en nacimientos y matrimonios y es causa de cierta limitación maltusiana en la fecundidad. GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: *Lucha secular por la supervivencia en la montaña de Riaño*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Investigación, 2006, pág. 126.

indica Juana Rodríguez cuando nos cantó *las coplas de Josefa Ramírez*: “esta canción la aprendí de mi padre que se la enseñaron en Extremadura”. La cantidad de hombres dedicados al pastoreo trashumante fue en aumento desde su inicio, con altibajos hasta 1900 y tuvo un nuevo impulso hasta 1950, fecha en la que comenzó a decaer. La dureza del oficio queda patente, aparte de las invernadas en las dehesas, suponía un mes de viaje con noches a la intemperie y una dieta alimentaria pobre basada fundamentalmente en pan y grasa animal.

De otras actividades profesionales en Prioro, aparte del dominante pastoreo que fue en aumento a costa de una disminución en la dedicación a la agricultura, destacaba la de tipo artesanal, especialmente los hombres en la madera, en la fabricación de duelas, madreñas y aperos de labranza, que intercambiaban en Tierra de Campos, mientras que las mujeres trabajaban en las casas la lana y el lino. Las prácticas artesanales de la madera, por la abundancia de la materia prima, fundamentalmente el roble, desaparecieron a raíz de una nueva legislación surgida en el siglo XIX, la ley de montes de utilidad pública. Esto produjo una crisis en las economías domésticas y una consiguiente reorientación que se tradujo en el aumento de la especialización ganadera, pero no en la forma tradicional, es decir, la cría de animales de tiro, sino que pasó a la producción láctea y cárnica. Algunas historias relatan los vecinos sobre las talas de robles en busca de madera, algunas de ellas escabrosas, los peligros que encerraba y los accidentes que se producían, sobre todo en el momento de la caída de los árboles.

La artesanía femenina de la lana y lino tiene especial interés social, pues varias son las anécdotas que nos han contado sobre las “hilas”, denominadas así las reuniones de mujeres en casa en una de ellas con los familiares y vecinos, a las que se acudía después de la cena y de rezar el rosario, hubiera o no baile antes, y tenían nombres propios como la *hila de la Tila*, la *hila del Codijal* o la *hila del Cotorro*, donde se cantaban romances y todo tipo de coplas; aparte, los mozos también iban: “vamos a la hila del Gallinero”, decían, y cantaban rondas en el exterior o simplemente hacían juegos y gastaban bromas, como la práctica del *jumerio*, consistente en llenar una lata grande de objetos malolientes y con brasas en el fondo, y la colaban de alguna manera en la casa de la hila, a veces con mucho ingenio, pues las mujeres estaban alerta y no era fácil. Otras actividades profesionales y artesanales han tenido tradicionalmente menor relevancia, con uno o más representantes según la labor, de forma continuada desde un momento determinado o con apariciones esporádicas según las épocas y necesidades: maestro, cura, herrero, molinero, carpintero, tejedor, sastre, cantero, mayordomo de farmacia, jornaleros y sirvientes.

El nivel de alfabetización en la Edad Media debió de ser muy bajo, sin embargo, a partir del siglo XVI parece que superaba la media de la región según afirma Ramón Gutiérrez: “(...) he podido constatar que la cultura básica media de sus moradores es superior a la de otras comarcas y, como dato que corrobora este aserto, de los documentos de los siglos XVI y siguientes que han pasado por mis manos, especialmente los que hacen referencia a aspectos municipales y vecinales, sólo en tres casos he encontrado referencias de otros tantos cabezas de vecinos que no sabían firmar.”² Además, en la provincia de León en los siglos XVIII y XIX, por el número de escuelas públicas, presentaba un nivel elevado entre las provincias españolas y su consiguiente mayor índice de alfabetización³. Con todo, no hay referencias de la presencia de escuela en Prioro según el Catastro de 1752, aunque es posible que la hubiera, Ya en el siglo XIX hay referencias de escuela de primeras letras, a raíz del plan

² GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Ramón: *El habla de Prioro. Aproximación a la lengua de la montaña oriental leonesa*. Salamanca, Kadmos, 2004, pág. 187.

³ GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: Op. cit., pág. 156.

de escuelas de 1821 de la Diputación de León, a la que asistían 89 niños en 1841, con dos maestros naturales del propio pueblo. Ya según el padrón de 1900, en Prioro el nivel de analfabetos era muy reducido: sólo el 3% de los varones y el 5% de las mujeres lo eran⁴. Salvo alguna excepción, el período de aprendizaje concluía tras este nivel primario oficial. Sin embargo no es despreciable la cantidad de jóvenes que accedían a estudios superiores, principalmente la carrera eclesiástica, sobre todo gracias a la creación y funcionamiento de las preceptorías de latín y humanidades en la zona de Riaño (Lois, Riaño, Burón, Escaro, Liegos) desde fines del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. Aparte de facilitar su acceso por la cercanía proporcionaban la posibilidad de cursar los cuatro primeros cursos de formación humanística requeridos para la carrera eclesiástica. Destaca especialmente la creación de la preceptoría de Morgovejo, fundada en 1880, que en 1939 pasó a ser, por decreto del obispado de León, *Colegio menor eclesiástico*, cerrando definitivamente en la década de 1970. Los estudiantes procedían mayoritariamente de la zona: según Pedro Gómez, del recuento de 905 alumnos de todo el período, a falta de algunos cursos, 92 de ellos procedían de Prioro y 46 de Tejerina, 138 en total, es decir más del 15%, de los que parte culminaron el sacerdocio como carrera, llegando a ocupar algunos cargos y puestos de relieve. Esta preceptoría, aparte de su influencia en el nivel educativo de la zona, sin duda fue responsable del florecimiento levítico en toda la zona⁵. Aparte, hay otras causas, como la especial religiosidad de sus habitantes y la opción a acceder a estudios superiores a falta de recursos económicos, junto el prestigio social y mejora del nivel económico que proporcionan.

De especial importancia es el hecho y las prácticas religiosas en los pueblos de la Montaña de Riaño, especialmente en Prioro y Tejerina, pues han tenido un protagonismo destacado en la vida de sus habitantes y ha marcado sus formas de organización y costumbres. Las condiciones duras de vida y el aislamiento son dos factores de importancia que condicionan las fuertes creencias religiosas del hombre del campo. La influencia de la religión desde un punto de vista práctico ha influido sobre el crecimiento de la población mediante sus leyes. Por una parte, la imposibilidad de los religiosos a acceder al matrimonio, y por otra, las restricciones sobre la población. La endogamia, entendida como uniones cuyos miembros pertenecen al mismo círculo familiar, geográfico, cultural o étnico, es algo frecuente en las comunidades aisladas de montaña, y de especial incidencia en Prioro, donde además el porcentaje de matrimonios entre parientes es alto en relación con otras poblaciones de su entorno y únicamente superado por Tejerina⁶. La iglesia actuó de control sobre este tipo de uniones mediante las *dispensas*, que eran mayores en las comunidades rurales aisladas. La prohibición canónica se ha ido restringiendo con la disminución de los grados de parentesco, pero, por otro lado ha relajado los controles con una mayor permisividad y facilidad en la concesión de dispensas: el número de éstas va variando a lo largo del tiempo, aparte de reducirse los grados de parentesco, hay una tendencia al descenso según se van abriendo hacia el exterior las comunidades rurales⁷.

Una buena prueba de la religiosidad de las gentes del Alto Cea es la costumbre arraigada, que nos han contado los vecinos, de rezar el *ángelus*: al oír la primera

⁴ GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: Op. cit., pág. 158.

⁵ Ibidem, pág. 163.

⁶ “Las dos poblaciones de las Fuentes del Cea tienen en conjunto unas frecuencias de matrimonios entre parientes superiores -23,27%- al resto de las poblaciones próximas, geográfica e incluso culturalmente aisladas, tanto leonesas y asturianas, como palentinas y cántabras más próximas como la de Valdeburón -19,45%-, con valores superiores a los pasiegos -18,15%- o maragatos -17,99%-, y muy superiores a las de la comunidad babiana -8,54%,”. Ibidem, pág. 174.

⁷ Ibidem, pág. 173.

campanada de las 12 de la mañana se paraba automáticamente todo quehacer y se rezaba la plegaria. Pedro Gómez, a este respecto dice lo siguiente: “Es evidente que se trata de un hecho aislado, externo y anecdótico si se quiere, pero pienso que elocuente de la influencia y calado de la práctica religiosa en la vida cotidiana de la gente de Prioro y Tejerina especialmente.”⁸ Además, varios vecinos mayores explican que era también costumbre antigua rezar el rosario en las casas después de cenar, algo que ellos vivieron en su juventud. También queda perfectamente reflejada la religiosidad en la costumbre de los *mayos*: Cuando un cura del pueblo cantaba la primera misa los mozos traían un árbol alto, lo pelaban y en la punta ponían una bota de vino a ver quién era capaz de cogerla. Aparte le daban un premio al ganador. Levantaba mucha expectación ver como lo transportaban con dos carros engalanados mientras la gente esperaba en la entrada de pueblo. También ver como lo alzaban (se *pinaba*, como ellos dicen) con cuerdas y vigas, a veces tarea difícil dada la gran altura de algunos ejemplares. Lo hacían en la puerta de la casa del cantamisa o en la puerta de la iglesia según las posibilidades del terreno. Cuando el cura salía de dar misa los mozos lo llevaban a hombros en una silla adornada, hasta que en una ocasión uno se negó. Hacían un convite donde se preparaban unas *roscas* enormes, al igual que en las bodas. Incluso se cantaba la misma tonada que en la *rosca* de las bodas pero cambiando parte de la letra.⁹ En la fiesta de mayo, común por la geografía española, con la costumbre de levantar el *mayo*, pasa en Prioro formar parte de una celebración próxima a la religión, pero no una fiesta religiosa oficial. No sabemos cuándo se pasó a realizar esta costumbre al festejar un nuevo misacantano, ni cuando se dejó de practicar, pero es posible que la influencia de la religión sobre un rito pagano sin celebración paralela cristiana haya sido un factor a muy tener en cuenta.

La tradición de levantar el *mayo* está muy extendida por Castilla y León. Su origen puede remontarse a ciertos ritos paganos en torno al árbol como símbolo de la vida. Esta viejísima tradición ha sufrido transformaciones adquiriendo en ocasiones un sentido religioso que todavía perdura en muchas comarcas leonesas.¹⁰

En otros lugares de España también ha habido en la fiesta del *mayo* una adaptación, por así decirlo, al hecho religioso, sin eliminar su celebración. Por ejemplo, en el cancionero de Madrid, en el Molar, García Matos nos cuenta que sucede lo siguiente:

A las 10 de la noche del día 30 de abril sale del pueblo un grupo de mozos en dirección al campo para elegir y cortar el árbol que servirá de *mayo*. [...] Cuando suenan las doce, una vez solicitada y obtenida la permisión del párroco, se instala el mocerío a la puerta de la iglesia para cantar a la virgen el mayo, [...] Conceptuada la gran Señora como divina *maya* de la colectividad, a Ella se dedican, con respeto y unión, las primeras coplas.¹¹

Y en Montejo de la Sierra:

Suponen aquí que el árbol representa el *mayo* enramada de la Virgen, y, así, al adornar las rosquillas para su exorno, las madres y novias de los mozos, les dicen que «para ponerlo al *mayo* de la Virgen».¹²

⁸ GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: Op. cit., pág. 163.

⁹ Antiguamente, explican los vecinos que había varias canciones específicas de la *rosca* pero ya se han olvidado. Entrevista en grupo: Prioro, 8-8-06.

¹⁰ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 20. Aquí se puede ver recogida una tonada específica de levantar el mayo.

¹¹ GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, pág. XXVII.

¹² GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, pág. XXVII.

La religiosidad de las gentes de Prioro y Tejerina queda también patente en la significativa cantidad de religiosos y sacerdotes nacidos allí hasta fechas recientes,¹³ baste recordar la frase repetida por estas gentes “aquí el que no es cura es pastor”. También nos dijeron que en pocos sitios hay tantas familias con más de un miembro consagrado a la Iglesia, pudiendo encontrarse hasta cuatro. La unión de las fuertes creencias religiosas junto a la posibilidad de estudiar para gente sin recursos cuya única salida prácticamente era el oficio de pastor es un factor primordial. La elección de los posibles aspirantes era llevada a cabo por el maestro, quién los mandaba al párroco. “El maestro era quien decidía: el que valía algo lo mandaba a los frailes. Llevaba cada cuadrilla a los colegios para frailes... Igual diez o doce cada año, de los que volvían nueve o diez y quedaban dos o tres.” Sin duda, la presencia de mayor número de religiosos en las familias contribuyó también a mantener y fomentar las creencias y prácticas religiosas, aparte de estimular a los más jóvenes a esta dedicación.

La autoridad moral que ejercía el párroco en estos pueblos era grande y ha influido de manera decisiva en determinadas costumbres, concretamente en el caso de los bailes es importante. Cuando empezó a surgir la moda del “baile agarrao” en las primeras décadas del siglo XX, como en muchas otras localidades, en Prioro surgió una disputa entre los jóvenes y los curas, pero también entre la generaciones más jóvenes y los mayores en las casas. Al final sólo se permitía alguna pieza del “agarrao” en el baile de las fiestas, pero mientras que en otros pueblos cercanos el baile tradicional había desaparecido aquí se mantuvo. Tal es así, que la *Sección Femenina* (que trabajaba en la recuperación de los bailes) seleccionó a un grupo de jóvenes y niños del pueblo para presentarse a un concurso en León del que ganaron el primer premio. Después de aquello viajaron a muchos sitios, según cuentan los mayores.

La casa tradicional viene condicionada por los elementos disponibles para su construcción, que en la montaña en general y en concreto en la zona del Alto Cea son la piedra, la madera (roble o haya) y la paja de centeno para la cubierta. Las paredes eran de piedra, cantos rodados del río o fragmentos desprendidos de las zonas de roca unidos mediante barro. Por fuera hay unas vigas verticales sobre las que descansan las vigas del armazón de la techumbre. La cubierta era de centeno, el cereal más abundante y disponible por los cultivos, que además es de mayor longitud y más resistente a la humedad que otros, aparte es más aislante que otros materiales y permite mayor inclinación del tejado que entre otras cosas produce un mejor deslizamiento de la nieve. Actualmente no quedan ejemplos de este tipo de techo, sustituidos totalmente por la teja. El interior se componía de una estancia, habitación cocina con hogar, cuadra y pajar, a veces con una dependencia más añadida, habitación o bodega. En el exterior se situaba como complemento el hórreo, que solía ser rectangular, aunque hay ejemplos conservados en la zona en la actualidad, de planta cuadrangular o caso cuadrangular y tejado a cuatro aguas, en concreto 16, de los cuales 3 se hallan en la entrada de la Prioro junto con la reconstrucción de un castro:

¹³ En el Congreso Eucarístico celebrado en León en 1964, el número de religiosos y aspirantes naturales de Prioro suponían el 143 por mil, el 259 en Tejerina y el 243 en Morgovejo. GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: Op. cit., pág. 164.



PRIORO

Un dato importante es que para la construcción de las viviendas debían colaborar todos los vecinos según indican las ordenanzas del concejo, algo propio de las comunidades tradicionales de orientación autárquica.

Hoy se observan, aparte de numerosas viviendas de nueva construcción, alguna edificaciones tradicionales que se conservan, habilitadas según las necesidades y usos actuales, aparte de la teja en las cubiertas, y muchos casos de encalada exterior tapando la piedra, las dependencias adicionales, pajares y cuadras que se han añadido como habitaciones a la vivienda en numerosos casos, mientras que unos pocos se conservan, a veces en estado de semiabandono, donde todavía se ven restos de utensilios tradicionales (arados, haces, trillas, y hasta algún carro) empleados como trasteros, gallineros y otros usos similares. El hogar, tradicionalmente sin chimenea, en el que el humo escapaba por donde podía (desde luego, ideal para hacer los ahumados tan conocidos de la zona), y con hornera, se ha adaptado a las necesidades modernas. Era la cocina antiguamente el único lugar caldeado de la casa y donde se reunían los familiares y vecinos para la “hila”, incluso se usaba como dormitorio cuando no había otras habitaciones. Los mayores cambios sobre la construcción tradicional se producen a finales del siglo XIX y primeros del XX, con las edificaciones a más de una altura, mayor número de dependencias, techos de cuatro aguas y paredes de piedra de sillería paulatinamente sustituidas por el ladrillo. Hay bastantes ejemplos de este modelo. Últimamente, como sucede en otros lugares de España, se ve una mayor sensibilidad a los modelos de construcción tradicionales, que se evidencian tanto en las restauraciones como en las nuevas construcciones que lo imitan de alguna manera con las paredes de piedra vista. En Prioro se puede ver esta mezcla heterogénea en la arquitectura de diferentes épocas y modelos. En los pueblos más próximos, Tejerina y Morgovejo, se observa una mayor homogeneidad en la construcción por una menor presencia de edificaciones nuevas por tratarse de poblaciones más reducidas cuya evolución se ha traducido en menor necesidad de nuevas viviendas.

La población, que en el pasado superó los 1.000 habitantes, en la actualidad se sitúa en torno a los 400 con tendencia descendente. Según el censo del Instituto Nacional de

Estadística, la población pasa de 461 habitantes en el año 2000 a 433 en el año 2005, es decir con un crecimiento vegetativo negativo, tendencia que se inicia en la década de los años 50 del siglo XX, -con una población de 913 habitantes en 1950- por el fenómeno de la emigración de las zonas rurales a las urbanas, de forma suave y con un breve repunte en la década de los 80, posiblemente motivado por los regresos al pueblo de unos pocos tras llegar su jubilación; pero, la tendencia negativa, acentuada en la década de los 90, todavía no ha tocado fondo. Por lo tanto, nos encontramos ante una población envejecida, con una representación gráfica que se asemeja una pirámide invertida respecto de su base, por cuanto los mayores de 65 años superan con creces a los menores de 15, que no llegan al 6% del total. Por otra parte, se ha de tener en cuenta las variaciones estacionales del efectivo poblacional, dado que la tendencia es a la reducción en los meses de invierno y a aumentar en el verano. Como sucede en amplias zonas rurales del interior peninsular, muchas personas mayores pasan los meses del invierno y gran parte del año con sus familias o en residencias en los centros urbanos, donde las condiciones son más favorables, mayor cercanía, con mejores comunicaciones y posibilidades de atención sanitaria especializada. Mientras que en los meses de verano, con clima más benévolo para los mayores, regresan a los pueblos en compañía de sus hijos y nietos, o de las residencias de la ciudad, siendo menos los que residen todo el año.

3.2. Las rondas en Prioro en la actualidad

A continuación se van a describir cinco ejemplos de rondas presenciadas, que son las siguientes: Ronda del día 9 de agosto, ronda en Morgovejo, ronda de los niños, Ronda Mayor de las fiestas y ronda “de pedir los quesos”. Cada uno de estos casos presenta particularidades que distinguen unos de otros, que a su vez nos van a servir de muestra de distintas tipologías en función de las características de organización y participantes.

La ronda del día 9 de agosto es un ejemplo de ronda espontánea de las que realizan en verano algunos vecinos de forma particular, sin fecha predeterminada y sin intervención o colaboración de organismos públicos. La ronda en Morgovejo es un caso especial en el cual los vecinos de Prioro salen a echar la ronda en este pueblo vecino dentro de sus fiestas.

El resto de casos aparecen programados dentro de las fiestas patronales de Prioro. La ronda de los niños es un ejemplo, como sucede hoy en muchas localidades españolas en sus fiestas, de actividades dedicadas a los más pequeños dentro de sus programas. La ronda Mayor de las fiestas proporciona la ocasión de observar una ronda más volcada hacia el exterior, por así decirlo, con la mirada y participación del visitante. Y por último, la ronda de “pedir los quesos” es a su vez una tradición, tal vez la más emblemática de la localidad, que se ha venido realizando ininterrumpidamente desde el pasado, y un ejemplo de participación exclusiva de los jóvenes, como ha venido siendo tradicionalmente. Es, tal vez, el mejor ejemplo de confluencia de lo más tradicional y lo nuevo, con una práctica muy antigua realizada por el grupo de edad donde se ponen más de manifiesto los cambios y la realidad en la sociedad rural moderna.

Ronda del día 9 de agosto

La primera de las rondas a la que asistimos es una ronda espontánea, pues no está organizada en una fecha concreta como otras que aparecen situadas en el calendario, dentro del programa de actividades de las fiestas patronales. Son varias las veces que durante los veranos un grupo de vecinos salen de ronda de manera particular, como se hacía antiguamente en cualquier pueblo de la geografía española y que hoy apenas subsisten ejemplos como el presente, teniendo la mayoría de las que perviven tan sólo un día dentro de las fiestas. Esta ronda, pues se puede considerar como un ejemplo de pervivencia del tipo espontáneo o no encuadrado en alguna celebración que hoy ha desaparecido; pero sobrevive con algunos cambios con respecto al pasado, cambios inducidos por la nueva situación socioeconómica en la sociedad rural en general. Por otro lado, son muchos los elementos que no han variado puesto que no se trata de una tradición recuperada sino que se ha conservado sin llegar a desaparecer totalmente.

El día anterior, en estos casos como el presente, alguien o algunos del grupo proponen salir de ronda y se lo van comunicando de unos vecinos a otros. Si la mayor parte puede, entonces quedan a una hora de la noche, habitualmente en el Alto de la Calle, frente a la iglesia. Los que participan son personas mayores (aproximadamente, con edades medias superiores a los 45 años), inicialmente no superan la cantidad de 20 o 25 y unos pocos niños que les acompañan al inicio. No hay jóvenes. A este grupo inicial se van añadiendo más por las calles, pudiendo llegar al doble de participantes, aunque también otros se van marchando.

El día 9 de agosto salimos de la plaza en torno a las 11.30 encabezados por los instrumentistas: un tambor (otras veces son dos), un bombo y una dulzaina. En

procesión comenzamos a recorrer las calles hasta que en un momento determinado el grupo se detiene en el portal de una casa y deja de sonar el pasacalles. Entonces uno del grupo -en este caso se trata de nuestro colaborador Eleuterio Prado¹, al que todos conocen por *Teyo*-, quién además, con la complicidad del resto en la elección, será el que anunciará la tonada que se va a cantar a los más rezagados y podrá de acuerdo a todos para el comienzo. Esto sucederá así en el resto de la ronda. *Teyo* forma parte del grupo de “entusiastas” que toman la iniciativa tanto de organizar las salidas como de coordinar al grupo eligiendo la canción y dando el tono de inicio. Su caso personal es un buen ejemplo de la realidad que acontece hoy en Prioro y en muchas localidades españolas como resultado de la emigración del campo a la ciudad²: natural del pueblo, que llegando a ser pastor en su infancia, emigró a Barcelona en busca de trabajo donde reside actualmente siendo un reputado empresario. Como el resto de vecinos que no residen permanentemente en el pueblo, siente un gran amor por su tierra a la que acude siempre en los períodos de descanso y vacacionales. A su mano se deba también la composición de alguna estrofa que quedó olvidada y hoy añadida a la canción por aceptación popular³. Lo que hoy es puramente anecdótico en un par de canciones, en otros tiempos debió de ser cauce normal de renovación del repertorio: la improvisación de alguna estrofa que pasó a formar parte de la canción por aceptación de la comunidad, y por supuesto, de la misma manera, la creación de una nueva tonada o melodía. La improvisación de letras sobre la melodía de una tonada era antes una práctica muy frecuente, especialmente en las rondas, con alusiones a personajes, anécdotas y situaciones concretas⁴. Según Lizarazu, los más apreciados entre los rondadores no eran tanto los que poseían mejor voz como los que tenían mayor facilidad para la improvisación o más memoria para recordar cantares⁵. En Prioro tenemos constancia de que también era muy frecuente la improvisación en el baile, como nos contó Juana Rodríguez, también del grupo de mayores: “las mujeres éramos las que amenizábamos el baile, cantando con la pandereta. Había un par muy buenas que se inventaban letras y algunas melodías.”⁶ Hoy en día el repertorio tradicional en general está cerrado, a excepción de anécdotas como la anterior, no presenta procesos de renovación, y más aún, se ha ido reduciendo con el tiempo para adaptarse a la nueva realidad⁷.

¹ Entrevistas: Prioro, 9-8-06, 12-8-06.

² El éxodo campesino en España sufre un proceso de aceleración a partir de la década de los años 50 del siglo XX y de intensificación en las dos décadas siguientes. “Los años 50 han visto, por fin, el término de una larga depresión económica. El país entra en una nueva etapa de desarrollo industrial que acelera la despoblación del campo e impulsa la concentración urbana.” Ver: NADAL I OLLER, Jordi: *La población española (siglos XVI a XX)*. Barcelona: Ariel, 1984, págs. 227-246.

³ Marcelino Díez en su cancionero dice lo siguiente: “La contribución más reciente al enriquecimiento literario de algunas canciones se la debemos a Eleuterio Prado, Teyo, para el pueblo, excelente poeta que ya ha acreditado la calidad de su pluma en múltiples publicaciones. Suyas son algunas de las estrofas que lucen determinadas canciones y que hoy forma ya parte del acervo común.” DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 372. Concretamente se citan tres canciones: *la cruz de mayo*; *Madre, cuando voy a leña y las barandillas del puente*. Las tres se cantaron en esta ocasión y son de sustrato más reciente en relación con otras.

⁴ Hay varias referencias en este sentido, por ejemplo, García Matos en su cancionero madrileño al hablar de las rondas navideñas en Cubas dice: “De puerta en puerta «echan» a cada vecino las «coplillas», improvisando de continuo los versos para rimar el nombre de la persona festejada.”

⁵ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*, vol. I, pág. 40.

⁶ Juana Rodríguez. Entrevista individual: Prioro, 12-8-06.

⁷ Está directamente relacionado con el fenómeno de “amnesia selectiva”, como el olvido de todas aquellas canciones del repertorio cuya funcionalidad a todo fin práctico se ha perdido. PELINSKI, Ramón: Op. cit., págs. 73-74.

Este grupo de “entusiastas” que organizan estas rondas, muy implicados en conservar sus costumbres y tradiciones, es a quien se debe la supervivencia de esta práctica y del repertorio musical que posee⁸. Podemos incluir en este punto la afirmación de Ramón Pelinski al decir que en estos grupos es en quien delega la comunidad “lo que había sido tradicionalmente responsabilidad de la comunidad entera, esto es, la conservación de las respectivas tradiciones locales.”⁹ Este grupo de “entusiastas” es quien posee en la memoria el repertorio musical asociado a sus costumbres tradicionales, muchas ya extinguidas y otras olvidadas. Pelinski sostiene que es posible que en tiempos pasados, cuando las tradiciones se transmitían oralmente y estaban espontáneamente integradas en la vida social de la comunidad, haya habido siempre individuos memoriosos que aseguraban su mantenimiento¹⁰. Ahora bien, la realidad retratada por este autor en su reestudio es diferente a la que hallamos aquí, por cuanto no son sólo los “jóvenes adultos”, como es el caso castellonense, en quien se ha confiado la práctica del patrimonio musical, sino el grupo de personas maduras “memoriosas” directamente sin haber delegado en aquellos. Esto se debe a las diferentes condiciones particulares de un caso y otro. En Prioro debido, en parte a su aislamiento, a la persistencia hasta hace pocas décadas de una economía y forma de vida tradicional, se ha producido una continuidad de algunas costumbres, mientras que en caso de Castellón, con cambios socioeconómicos más acelerados y otros anteriores al punto de inflexión generalizado que supuso el masivo éxodo rural y con unas características específicas muy diferentes –especialmente el fenómeno del turismo de masas–, ha habido un salto generacional mayor y son sólo los jóvenes adultos los que hoy son los abanderados en conservar sus tradiciones. Hay que tener en cuenta que muchas personas nacidas en Prioro, que vivieron de jóvenes la forma de vida campesina, con las rondas, los bailes, etc., no son tan mayores (en torno a los 60 años) y son ahora el grupo que realiza estas rondas. Por lo tanto, son personas educadas en la propia tradición musical que son ahora los “memoriosos” y “entusiastas” agentes de su transmisión. Aparte, encontramos también el grupo de jóvenes, igualmente implicados y que participan en la tradición, como veremos más adelante, pero en las prácticas más “emblemáticas”, con una situación diferente, cuyo perfil sí se adapta más al descrito por Ramón Pelinski en los pueblos de Castellón.

Cuando el grupo que está “echando” esta ronda se ha detenido delante de una casa y se ha elegido la canción con el beneplácito del grupo, Teyo, como portavoz, indica la página en la que se encuentra la letra en un librito de bolsillo que llevan, confeccionado por ellos, en el que figura el texto de casi 80 canciones de las más habituales que se cantan (algo más de 60 son las propias de ronda). Se lo proporcionan a todo aquel que no lo tenga: familiares, amigos y cualquiera que se una al grupo (especialmente en las rondas de las fiestas, como veremos), pues son gentes muy hospitalarias con el venido de fuera y le animan a unirse al grupo y cantar con ellos. Por lo general son canciones sencillas sin grandes dificultades de registro, algunas de gran belleza, que no son difíciles de seguir para el que se lo proponga.

Terminada la tonada, en una ocasión, los moradores de la casa sacaron al portal algo de comer en unas bandejas y unas botas de vino para los concurrentes, entonces, en estos casos, se suele “echar” algún canto más antes de proseguir. Esto se puede considerar un acto simbólico que rememora la costumbre habitual en las rondas de ofrecer presentes a los rondadores, dado que aquí está desprovisto de la funcionalidad

⁸ Aparte son una fuente primordial de información para la elaboración del *Cancionero popular de Prioro*, donde las canciones rondeñas tienen un peso específico, pues son el grupo más numeroso.

⁹ PELINSKI, Ramón: Op. cit., pág. 79.

¹⁰ Ibidem, pág. 90.

original de colaboración mutua y de equilibrio entre los *vecinos*, el grupo jerárquicamente superior, y los *mozos* y *niños*, sin o con escasos recursos propios, con estas dádivas a cambio de las posibles tareas prestadas en favor de la comunidad. También era una forma de relación (aparte de la propia forma de cortejo en el caso de los *mozos*) por la que los vecinos iban conociendo a los más jóvenes de la comunidad en las conversaciones que se entablaban después de los cantos, cuando se ofrecían los presentes. En este caso, pero también en el resto de ejemplos de rondas, ha pervivido el símbolo de lo que representaba. La ronda en los mayores tiene un sentido lúdico y de conservación, tanto los que ofrecen como los que reciben tienen la ocasión de revivir lo que en su juventud practicaron y, a su vez, ejercer el rol que les correspondería en el presente repartiéndose los papeles. Como puede resultar evidente los agasajos se han reducido, como en este caso, a una única ocasión, suficiente para representar la costumbre, por eso en la mayoría de paradas tras el canto se prosigue la marcha tal cual, aunque en algunos casos se asomen o salgan los moradores de las casas e incluso se unan al grupo.

El grupo reemprende la marcha encabezado por la dulzaina y la percusión. Antiguamente, parece que en las rondas únicamente se usaba el tambor, como nos han contado en la propia ronda y como figura en la *Ordenanza de la reunión de los mozos de Prioro* (ver anexo), con alusión exclusiva a este instrumento en el *capítulo sexto De los instrumentos musicales*. García Matos, en su cancionero de la provincia de Madrid dice:

El 25 de diciembre, después de la cena, se congrega en el Centro Católico del lugar la *corrobla de mancebos*¹¹, que ha sido convocada a toques de tambor.¹²

Y en su cancionero de la Alta Extremadura dice, hablando de las bodas:

El día de la víspera, por la tarde, salen los mozos con el tamborilero a echar una ronda por las calles, que sirve a la vez para avisar a los invitados es llegada la hora de la merienda (primer convite de boda).¹³

El tambor posee, por tanto una doble función, de señal, que advierte a los vecinos de la proximidad de la ronda, y como base rítmica de la música, como pudimos comprobar en su uso en algunas canciones, sobre todo en las más conocidas y del gusto de todos y que canta más gente, especialmente en los estribillos. Sin embargo, nos han contado algunos vecinos, en la propia ronda, que ellos recuerdan siempre el uso de la dulzaina, instrumento que gustaba de usar a los pastores, quienes además los construían –pero no se usaba la flauta a la que, suponemos, desplazó, como en muchas regiones de la Península, aproximadamente desde el siglo XIX-. También se usaba en el baile, alternando las melodías instrumentales con las que eran puramente vocales al ritmo de la pandereta. Más recientemente se usó algún clarinete por alguno que aprendió en la mili y se pasó a éste. Hoy la dulzaina es de llaves y comprada por el ayuntamiento. El dulzainero que hay hoy, natural del pueblo y que aprendió a tocar por su cuenta, nos explica que ya apenas toca y lo hace mucho peor que antes. Con todo, en parte por las informaciones algo contradictorias de los vecinos, y por otra, por la *Ordenanza de la Reunión de los mozos*, no creemos que el uso de la dulzaina tenga una muy larga tradición de uso¹⁴.

¹¹ La *corrobla de mancebos* es el equivalente a la *reunión de los mozos* de Prioro.

¹² GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, pág. X.

¹³ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, pág. 81.

¹⁴ Su uso en la tradición de forma generalizada, según varios autores, se remonta al siglo XIX.

En torno a la una de la madrugada concluye la ronda y el grupo organizador, y todo aquel que se sume, acuden al bar a tomar un aguardiente, donde planean la salida siguiente. Esta es una práctica ya antigua y común, finalizar en la taberna o antiguamente en el local que poseyeran los mozos para la “reunión”¹⁵. “En esta ocasión la ronda no ha sido tan larga como en otras ocasiones”, nos comentan los rondadores. “Es que este año han fallecido varios mayores. Ha sido un invierno muy malo.” En señal de duelo, cuando la ronda se acerca a la casa donde ha habido un fallecido reciente se pasa en silencio sin detenerse. Especialmente en rondas de tipo petitorio, como en la “de pedir el queso”, menos espontáneas, que van más sistemáticamente de puerta en puerta, entonces se suele rezar un Padrenuestro en estas circunstancias. Córdova y Oña hace referencia a esta práctica en Cantabria al explicar cómo eran cantadas las *marzas*:

Los marzantes se presentaban con toda la cortesía de antaño: gorra en mano, palabras discretas e invocando la cualidad de ser los mozos del pueblo: “¡A la paz de Dios, señores!”

Si preguntaban: “¿Quién llama?”, respondían con otra pregunta: “¿Dan marzas?”

Como los marzantes deseaban cantar y temieran que algún hogar pudiera estar de luto o con enfermos, se destacaba un mozo diciendo: “¿Cantamos o rezamos o síii?” con un sí *sostenido*, como un do de pecho, que cerraba la salida al no.

Cuando los vecinos respondían: “Cantad”, entonaban a coro todo el romance; y si pedían que rezasen, caían todos con las dos rodillas en el suelo, y, teniendo las gorras en la mano y la cabeza inclinada, decían: “Por las obligaciones de vivos y muertos de esta casa: Padrenuestro (...)”¹⁶

En el repertorio cantado lo primero que cabe destacar es que todas las canciones se cantaron por el grupo, tanto las canciones *compuestas* con estrofas y estribillos como las *simples* con una única excepción de un canto dialogado entre hombres y mujeres, y por tanto no hubo ejemplos de cantos individuales. La participación individual que se efectúa en las estrofas, bien por un solo cantor o bien alternando varios solistas en diferentes estrofas mientras que los estribillos son coreados por el grupo aquí no se da, por tanto la forma de interpretación es siempre colectiva. Gonzalo Pérez Trascasa en el *Cancionero popular de Burgos*¹⁷ describe dos tipos de rondas: individuales y colectivas. Sobre las rondas individuales indica que aunque las tonadas para transitar de una calle a otra suelen ser cantadas a coro (que en Prioro se han sustituido por el mencionado pasacalles), las que se cantan frente a una casa presentan estrofas cantadas de forma individual y únicamente es el estribillo (si existe) cantado por el grupo. Mientras que las colectivas, que cuentan con textos invariables y de dominio de todo el pueblo, se cantan en fechas o épocas muy concretas y su interpretación es siempre colectiva -aunque aparezcan con frecuencia formas antifonales y responsoriales-, precisando de una preparación previa, y añadiendo el dato de que en la provincia de Burgos no se utiliza salva raras excepciones. Es de tipo ritual y finaliza con la petición de aguinaldos para realizar una merienda con lo obtenido. Un ejemplo de este tipo es la ronda “de pedir el queso” en Prioro, sin embargo, en el resto de rondas en las que participamos los cantos eran también todos a coro. Todas las canciones cantadas eran del dominio de los participantes y evidentemente no se improvisaban letras. Por las informaciones que nos proporcionaron los vecinos más mayores esto ha sido siempre así desde que

¹⁵ “(...) se reúnen delante de la Casa Ayuntamiento o de la Iglesia provistos, algunos de ellos de guitarras y otros instrumentos musicales para organizar la ronda que, tocando jutas y cantando coplas, recorren las calles del lugar y terminan en la taberna, donde toman unas copas de aguardiente, charlan un rato y se separan después de convenir que otra noche han de juntarse nuevamente para hacer otra ronda.” Citado en CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. 7. El folklore musical*, pág. 150.

¹⁶ CORDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander, Libro IV*, pág. 39.

¹⁷ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, págs. 287-289.

recuerdan¹⁸, lo que supone que al menos desde las primeras décadas del siglo XX. Aunque hubo una época en la que estaba de moda cantar por los hombres canciones del estilo de las *montañesas* o *asturianadas*, (por influencia cántabra y especialmente asturiana) pero esto se hacía sólo alguna vez en las hilas. Es posible que pudiera cantarse alguna en una ronda, pero debió de ser algo excepcional, y en general como un alarde o demostración de buenos cantores, pues hay bastantes y algunos, pese a la edad, no han perdido facultades como pudimos comprobar¹⁹.

El repertorio cantado es en su inmensa mayoría formado por canciones compuestas de estrofa y estribillo (abundantes en las piezas rondeñas en general) y de carácter silábico, con inventos melódicos fáciles de retener, sin melismas y sin alardes virtuosísticos o dificultades técnicas lo que lo hace absolutamente apto para una interpretación a coro. Las tonadas que cantaron fueron: *Viva la Montaña*, *Ayer te vi que subías*, *La cruz de mayo*, *Pájaro que vas volando*, *Entra galán*, *Debaxio del molino*, *Madre cuando voy a leña*, *En el río de Guadiana*, *Las barandillas del puente*, *Marinero sube, sube* y *Ábreme la puerta*. La mayor parte poseen estribillo o alguna muletilla, a excepción de *La cruz de mayo*, *Pájaro que vas volando* y *En el río de Guadiana*, esta última muy breve (sólo dos estrofas), lo que parece incompleta. Al final se cantó *Ábreme la puerta*, que difiere de las anteriores pues se canta en dos grupos, de hombres y mujeres, que se colocaron enfrentados en los dos lados de la calle:

Hombres *Ábreme la puerta, cielo
que de noche vengo a verte,
ábreme la puerta, cielo
sin ningún inconveniente.*

Mujeres *Inconveniente ninguno,
pero ya estoy acostada
y no tengo por costumbre
levantarme de la cama.*

Hombres *Si no tienes por costumbre
levantarte de la cama
hazme niña este favor,
que otro te haré yo mañana*

Mujeres *Los favores a deshora
yo a ninguno se los hago,
los favores a deshora
suelen dar mal resultado.*

Hombres *Con licencia de tus padres
y mi buena voluntad,
ábreme la puerta, cielo
que te vengo a visitar.*

¹⁸ Entrevista con un grupo de vecinos: Prioro, 11-8-06. Entrevista individual con Juana Rodríguez: Prioro, 12-8-06

¹⁹ “Es curioso observar que, a pesar de haber en Prioro tan buenos cantores de asturianadas, tan prolifas en adornos y melismas, éstas no han influido para nada en el cancionero del pueblo.” DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 361.

Mujeres	<i>Con licencia de mis padres y tu buena voluntad, el camino que has traído te lo vuelves a llevar.</i>
Hombres	<i>El camino que he traído, me lo volveré a llevar, pero antes quiero sacar esa rosa a pasear.</i>
Mujeres	<i>Esa rosa, caballero otro la pidió primero, y lleva calabazas prendidas en el sombrero.</i>
Hombres	<i>No siento las calabazas prendidas en el sombrero, siento que se ría la gente, morena, porque te quiero.</i>

Pero nos indican que esta canción es reciente, no es de las que se hayan cantado de siempre²⁰. Tanto en esta canción, como en el resto, en la interpretación de la última frase, parte del grupo duplicaba a la octava la melodía, lo que da un mayor efecto y contundencia al final. Las canciones más coreadas en esta ocasión, en las que se sumó más gente y hubo especial énfasis al cantarlas fueron *Debaxio del molino*, *Entra galán y las barandillas del puente*, que son precisamente algunas de las más emblemáticas, pues son consideradas “muy prioreñas” y se han cantado de siempre, según nos dicen los vecinos. En estas canciones que son más celebradas se suele añadir la percusión marcando los ritmos, especialmente en los estribillos.

Esta ronda del día 9, como un ejemplo de las que suelen echar espontáneamente en varias ocasiones durante el verano, al ser los integrantes personas maduras se podría decir que es en cierto sentido una *reinención* por cuanto las rondas tradicionalmente han sido patrimonio de la juventud. No obstante no es sí, no se trata de un caso particular ni de una práctica nueva o aparecida en tiempos recientes, pues varias son las referencias que hemos observado en relación a rondas en las que los protagonistas no son únicamente los jóvenes y se llevan realizando ya tiempo atrás, estando perfectamente integradas en la tradición. Por ejemplo, García Matos en su cancionero de la provincia de Madrid dice lo siguiente:

En Cubas, al sur de la provincia, hay formadas dos hermandades de hombres que corresponden a *casados* y *mancebos* (mozos solteros). Cada hermandad constituye una *corrobla* según dicen.

El día 30 de noviembre, san Andrés, a la vuelta del trabajo de la tarde, se reúnen por separado las dos agrupaciones, para acordar la salida en ronda, a la noche, anunciando la entrada del mes de la Natividad. Cantando y bebiendo, y a los sonos de un tambor de dos baquetas de que dispone cada *corrobla*, pasan éstas la noche callejeando por el pueblo, sin más consecuencia.²¹

²⁰ Entrevista con un grupo de vecinos: Prioro, 9-8-06.

²¹ GARCÍA MATOS, Manuel: Op. Cit., pág. X.

En otro párrafo Matos no deja lugar a dudas de que las rondas de mayores no es algo nuevo (ya mediados del siglo XX, cuando hizo esta recopilación) y están completamente insertas en la tradición de este pueblo, coplas incluidas:

La *corrobla* de *casados* entra en funciones la noche de san Silvestre, concluyendo el día de Año Nuevo. Ponen en ejecución el mismo ceremonial de los mancebos, quienes han de cuidar ahora mucho de no interferirse en las rondas:

*Solteritos a acostar, / os lo pido con agrado,
Que hoy día de san Silvestre / sólo rondan los casados.*²²

Queda clara también la competencia que se produce entre los mozos y los casados, trascendiendo a la propia música, algo que Crivillé observa claramente:

No faltaba en las rondas el afán competitivo. Así, en los pueblos en que se hallaban establecidos bandos distintos entre la mocedad o se organizaban éstos a nivel del estado civil de sus componentes, solteros y casados, la rivalidad entre los mismos trascendería a sus canciones de ronda, procurando ser, tanto unos como otros, los más atrevidos y perspicaces en los cantos.²³

Lizarazu, aparte de señalar también el aspecto competitivo, apunta, en su cancionero de Guadalajara, una participación menos organizada y ocasional de los casados que la narrada por Matos:

No siempre eran los mozos los que hacían la ronda. En ocasiones salían a cantar los casados, especialmente en las fiestas del pueblo. En este caso nunca salían las dos rondas juntas, sino que un día se reservaba para casados y otro para mozos.²⁴

No sabemos si las rondas de casados tienen un origen más lejano de lo que cabe suponer, diferencias locales aparte. Gonzalo Pérez Trascasa en el *Cancionero popular de Burgos* parece sugerir que es un fenómeno del siglo XX. Así, hablando de que la finalidad amorosa o de cortejo no es la única en las rondas, sino también la pura diversión y placer de cantar, dice lo siguiente: “De otra forma no se explicaría la participación ocasional de casados en las rondas de este siglo, un fenómeno mucho más habitual de lo que en principio cabría suponer.”²⁵

En el caso de Prioro, resultan de sumo interés los comentarios que nos hizo sobre este particular uno de los vecinos habitual de las rondas, del grupo de “entusiastas”, Plácido Prieto, quien dijo lo siguiente:

Recuerdo, yo siendo un chavalín pequeño, que hicieron una ronda los mayores. Con mayores me refiero a gente casada, nuestros padres y gente ya mayor. Y la verdad es que los jóvenes, los chavales de entonces, nos quedamos maravillados. Tengo muchos recuerdos de aquella ronda, que duró horas y cantaron canciones que no sabíamos.²⁶

También nos contó que desde entonces esto lo hicieron, aunque muy esporádicamente.

Pudo ser entonces, en torno a los años 30, cuando los padres y madres de nuestros colaboradores, por primera vez como casados y por pura diversión y añoranza de sus

²² Ibidem, pág. XI

²³ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: Op. cit., pág. 149.

²⁴ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: Op. cit., pág. 40.

²⁵ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., pág. 285.

²⁶ Entrevista individual: Prioro, 9-8-06.

tiempos mozos, salieron de ronda, y hoy con ese grato recuerdo, grabado en la memoria del grupo, los mayores repiten lo que en su día hicieran sus progenitores. Es muy posible, en tal caso, que sea a partir del siglo XX cuando los casados comenzaran a echar la ronda y, por tanto, lleven dos generaciones. Aparte de la propia diversión implícita, creemos que en origen pudo obedecer también a una añoranza por una práctica que en aquellos años estaría decayendo –nos explican que aunque las rondas no se han dejado de hacer, una época, estuvieron a punto de desaparecer-, con la intención de revivirla dando, de paso, ejemplo a los más jóvenes.

Por lo tanto, esta ronda y todas las que espontáneamente realizan los mayores durante el verano, no son una práctica nueva objeto de reinvención actual, sino que obedece a un proceso más a largo plazo, a una evolución en la práctica de las rondas, con la nueva participación de los mayores en éstas de forma más generalizada, que son reflejo de los primeros cambios que se van sucediendo en la sociedad rural española a partir del siglo XX. Por otra parte, no sabemos si en el siglo anterior ya se efectuaban estas salidas de los mayores en ciertos lugares, posiblemente fuese así en aquellos que empezó a decaer primero entre la juventud.

Ronda en Morgovejo

La siguiente ronda en la que participamos fue en Morgovejo el día 11 de agosto entre las 20 y 22 horas. Tanto Morgovejo como Tejerina, las dos localidades más cercanas a Prioro, ya no efectúan rondas. Se ha extinguido esta costumbre. Hace algunos años, en torno a una década comenzaron los vecinos de Prioro a hacer alguna ronda en Tejerina en sus fiestas por petición de los vecinos de esta localidad que conocían muy bien que dicha práctica seguía viva en Prioro. Estos últimos años ahora van a Morgovejo, en las fiestas, cuya situación es similar a la de Tejerina, habiéndose dejado de realizar esta costumbre, al menos en las fiestas y gracias a los de Prioro, pueden ver y participar en una ronda, quizá con la intención de recuperar la costumbre.

Se avisó de boca en boca que todos los vecinos de Prioro que quisieran participar fuesen a un punto de reunión, en este caso a la salida del pueblo junto a los hórreos. Desde allí partimos unas 25 personas entre hombres y mujeres (básicamente los mismos que en la ronda del día 9), en coches en dirección a Morgovejo. Una vez llegados al pueblo, nuevamente encabezados por los instrumentistas, que ahora eran 4. Los mismos de la ronda del día 9, es decir, caja, bombo y dulzaina, más otro que portaba otra caja, y comenzamos a recorrer las calles. La respuesta de los vecinos fue inmediata y muchos se sumaron a la comitiva. Otros se fueron sumando posteriormente. No faltó un grupo de chavales que con petardos cerraban la cola del grupo alterando momentáneamente con sus ruidosos juguetes el ritmo de la percusión. La primera parada fue en una plaza concurrida. Tan pronto como empezó la primera tonada, varios vecinos que salieron del bar cercano y otros que se encontraban en las proximidades se situaron en torno al grupo rodeándolo, algunos como simples espectadores, pero muchos se sumaron al canto. Se cantó *Viva la Montaña*, tonada de amplia difusión por todas las tierras de la zona y que conocen todos. Es con la que suelen comenzar muchas rondas. Al finalizar, se reanuda el pasacalles recorriendo las calles hasta otro punto donde se detiene el grupo de cabeza y dejan de tocar los instrumentos. Entonces, tras unos segundos en los que se elige otra canción, uno, en voz alta dice el nombre de la misma hasta que todos la tienen localizada. Para los que se sumen al canto se reparten los libritos de las letras, si lo requieren, que uno de los rondadores de Prioro lleva en una bolsa. Algunos se unen a otros que ya lo llevan. Cada vez el grupo es más numeroso. Ahora es más heterogéneo,

aparte de hombres y mujeres de mediana edad también hay más gente joven. Observamos que hay muchos que son simples espectadores, sin embargo no pocos vecinos de Morgovejo cantan las canciones porque se las saben muy bien, pues aunque sean de Prioro, muchas o se cantaban también aquí o poseían variantes muy similares pero, en cualquier caso, conocen bien el repertorio de los vecinos entre estas poblaciones más cercanas, como pudimos comprobar cuando cantaban. Un buen ejemplo fue *Debaxio del molino*, canción muy conocida en León, Cantabria y Asturias, emblemática de Prioro, ya que no falta en ninguna ronda según nos explican y observamos. La cantó mucha gente. Y en otra ocasión, al pasar delante de una casa los vecinos informaron al grupo que había una pareja de recién casados. Cuando salió la novia se cantó *Adiós rosina de mayo*, tonada típica de las bodas que cantaban las amigas a la novia en la despedida. Las bodas al estilo tradicional no se han dejado de realizar en estas tierras, incluso ha habido un cierto resurgimiento. Ahora muchos jóvenes, aunque vivan e incluso ya hayan nacido en los grandes centros urbanos, van a los pueblos de sus familias a celebrar sus enlaces. Aunque muchas cosas son distintas. Los vecinos mayores nos explican que ahora, por ejemplo, se canta mucho menos en las bodas (y en general), y aparte no hay ya “reunión de los mozos” que solía hacerse en la víspera de estos festejos, para organizar las rondas de despedida, recibir y acompañar a los padrinos, etc., formando una parte fundamental de la fiesta. Ahora los amigos vienen también de las capitales.

A diferencia de la ronda en Prioro, en las paradas no sacan de las casas dádivas, que por otro lado sería algo imposible dado el grupo tan numeroso que forma la ronda entre cantores y espectadores, es una práctica que en estas circunstancias actuales de las fiestas patronales, con numerosos visitantes, no tiene sentido desde el punto de vista de su función tradicional, más, como apuntábamos, que como algo simbólico. En su lugar, al finalizar la ronda se ofreció a los de Prioro una gran merienda en unas mesas que colocaron en la calle como agradecimiento a su participación.

Esta ronda es un caso que se podría considerar de *reinvención* puesto que parece difícil encontrar casos similares en la tradición en los que los vecinos de un pueblo con exclusividad echasen una ronda en un pueblo vecino. Es más, puede pensarse impracticable sin el consentimiento expreso de los jóvenes del pueblo a un grupo concreto de otra población. Si en muchas ocasiones se citan disputas y hasta altercados entre cuadrillas de rondadores de la misma población, se puede uno imaginar lo que podría suceder con la entrada un grupo de otra población. Por ejemplo, sobre las marzas, encontramos lo siguiente:

Cuando la cuadrilla de un pueblo pretendía introducirse en otro, con el propósito de pedir marzas, teniendo éste su propio grupo de marzantes o sin previo consentimiento de éstos, se solían producir frecuentes conflictos violentos entre ambas formaciones de mozos, generalmente en zonas limítrofes denominadas “la raya”, donde a veces se juntaban las comparsas, al igual que durante el carnaval-antruido, para proferirse insultos y desafíos recíprocos: “si las diversas partidas se encuentran, se dicen: ¿Paz o guerra? Si alguna vez contestan “guerra”, se pegan palos y se roban las cosas”. Estos encuentros violentos, que también podía producirse en las tabernas, acababan en fuertes peleas a pedradas, palos y puñetazos, que causaban no pocos heridos (...)²⁷

Las relaciones, especialmente entre jóvenes, de miembros de dos comunidades próximas tenían sus ocasiones habituales como las fiestas, romerías y bodas y los bailes que en ellas se organizaban, y otras ocasiones especiales de espacio común. Por

²⁷ MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio: “Las Marzas. Identidad, sociabilidad y androcentrismo en el ritual marcelero”. En *Cuadernos de Campoo*, núm. 3, marzo 1996, pág. 6.

ejemplo, en Prioro, explican los mayores, que a las hilas acudían de los pueblos de alrededor especialmente de Tejerina y Morgovejo “porque se montaban una juergas de cuidado”, y “sobre todo los domingos que se hacían multitud de juegos y luego estaba el baile”²⁸. Sin embargo, Antonio Montesino apunta además lo siguiente hablando de las marzas:

También existían cuadrillas marceras itinerantes, que recorrían distintas aldeas de un mismo valle, intercambiándose y siendo bien recibidas por los respectivos vecindarios.²⁹

No habiendo más comentarios a este respecto no podemos asegurar si esto era algo muy excepcional o más habitual y, sobre todo, desde cuando pudo producirse, porque es posible que tenga un origen paralelo a la intervención de los *vecinos* en las rondas, es decir, seguramente a partir del siglo XX cuando la costumbre empezase a decaer, que en el caso de las marzas, la falta de mozos o cuadrillas locales pudo permitir que las de otra localidad próxima, todavía activa, rondase en estas localidades con el beneplácito de sus vecinos al ver recuperada de alguna manera la tradición, algo similar al presente caso de los de Prioro en los pueblos de Tejerina y en Morgovejo, con la diferencia que son los vecinos y no los mozos los que echan la ronda.

Por una parte, la presente ronda puede decirse que se trata de un caso de *reinención*, que es precisamente en las fiestas donde más claramente se revelan estos procesos³⁰, puesto que es una práctica que se origina hace una década. Pero por otra, el presente caso se trata de algo especial, pues también es *reinención* en cuanto al grupo de personas que realizan la práctica –dado que no son los hombres jóvenes los principales actores también lo sería la ronda del día 9-, y también, de alguna manera, de *recuperación*³¹, pues se produce de manera espontánea por un grupo de entusiastas de la tradición con la intención de hacer partícipes a los vecinos de Morgovejo de una costumbre que sus habitantes han dejado de practicar y que reciben con suma alegría, con una intención lúdica y de *conservación* pero sin una organización previa de estamentos oficiales (con fines turísticos), aunque hemos de suponer que con apoyo de éstos. Este grupo implicado en la conservación de sus tradiciones entonces da a su vez visibilidad a las mismas por medio de desplazamientos a los pueblos vecinos³². No sabemos el futuro de esta práctica que comenzó, como decimos, hace algo más de una década por otros pueblos de la comarca. De alguna manera recuerda a lo sucedido con los instrumentistas en no pocas regiones españolas: cuando comenzó a reducirse su número y muchas localidades se quedaron sin dulzainero o gaitero, se comenzó a llamar para las fiestas al del pueblo que todavía poseía uno, llegando el caso de tocar en varios de los pueblos de alrededor, y con un efecto muy claro en la homogeneización de los repertorios³³. En los otros pueblos de los alrededores, donde iban a rondar de Prioro y ya no lo hacen, no ha repercutido en su recuperación y no han vuelto a practicarse las rondas. Puede ser que en Morgovejo tenga un efecto más positivo y se vuelva a organizar una ronda por sus propios habitantes. En cualquier caso no creemos que vaya a superar el ámbito de las fiestas patronales y con mediación de un apoyo institucional. Pero lo que es interesante señalar es que el grupo de entusiastas por las tradiciones,

²⁸ Entrevista con un grupo de vecinos: Prioro, 9-8-06

²⁹ MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio: Op. cit., pág. 6

³⁰ PELINSKI, Ramón: Op. cit., pág. 80.

³¹ La *recuperación* es siempre *reinención* desde que “otorga resonancias que no estaban en su contexto original. Ibidem, pág. 78.

³² Un caso institucionalizado fue la acción de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina en sus giras por los pueblos y ciudades.

³³ PELINSKI, Ramón: Op. cit., pág. 92.

como son los de Prioro, cuyo trabajo es fundamental en los procesos de *recuperación*, no se ciñe a sus propias costumbres sino que las exporta pudiendo producir un efecto de cambio en otras poblaciones cercanas. Por tanto, este grupo de “memoriosos y apasionados” ya no sólo se erigen como responsables de la conservación de las propias tradiciones locales -en los que ha delegado la comunidad entera-, sino que actúan en ámbitos de mayor amplitud, quizás a falta de grupos similares en sus propias poblaciones.

Las canciones que cantaron en esta ocasión fueron: *Viva la Montaña*; *Chaliner*, *chalinero*; *la cruz de mayo*; *A la luz del cigarro*; *Madre, cuando voy a leña*; *Debaxio del molino*; *Las barandillas del puente*; *La Santina*, *Unos ojos negros vi*; *Una noche muy oscura*; *Adiós, rosina de mayo*; *Entra galán* y *Ábreme la puerta*. Como se puede ver muchas son repetidas con respecto a la ronda del día 9 y se suelen cantar en todas las rondas, especialmente hay que señalar que *Viva la montaña* y *Ábreme la puerta* fueron también las tonadas de inicio y final de la ronda y lo será en el siguiente caso, en la “ronda de los niños”, por lo que se puede hablar, aparte de una homogeneización y reducción, de una relativa organización del repertorio que se establece como parte de una práctica, que desprovista de su funcionalidad original, tiende a una cierta ritualización donde no hay renovación y únicamente conservación.

Ronda de los niños

El día 11 a las 23 horas comenzó la ronda infantil en el Alto de la Calle como figura en el programa de las Fiestas Patronales de Prioro dentro de las actividades culturales. Esta ronda nueva, lleva realizándose sólo desde algo más de una década, y se puede considerar como *reinención*, que es precisamente en el ámbito de las fiestas donde más se evidencia este fenómeno, por intervención de estamentos oficiales al crear nuevas actividades para cubrir vacíos de prácticas extinguidas en determinados grupos de edad.

Nuevamente el grupo de mayores “entusiastas” encabezados por los instrumentistas (caja, bombo y dulzaina) comienzan a recorrer las calles junto con niños de todas las edades acompañados por padres y abuelos. En cada parada cantan una canción del repertorio de rondas ayudados por los mayores. Aparte del grupo de niños más interesados situados en torno al grupo de mayores con los instrumentistas, atentos a las indicaciones de éstos y que siguen mejor las canciones más entonados, hay otros que deambulan de un lado a otro fuera del grupo. Algunos de éstos no cantan, pero otros sí lo hacen aunque muy desafinadamente pues las ejecuciones son casi a gritos, pero conocen las canciones pues muchos se saben más o menos las letras.

Partiendo de la colaboración municipal a propuesta del grupo de apasionados se crea esta ronda con la finalidad de interesar a los más jóvenes por las tradiciones y preservar así su continuidad. El fenómeno de *reinención* según Pelinski comporta un bricolage de elementos nuevos y viejos, creando nuevas fiestas “viejas”³⁴. En este caso, la ronda infantil no es una creación en sí, es algo absolutamente común en la tradición oral con multitud de ejemplos y formas diversas. Quizá el caso más evidente sean los aguinaldos navideños, algo que se practica todavía hoy por los niños en muchas localidades³⁵. Se puede considerar, además, una forma de preparación de los niños a las rondas y cantos petitorios de los jóvenes y adultos, y una forma de dar continuidad a las tradiciones. De

³⁴ PELINSKI, Ramón: Op. cit., pág. 80.

³⁵ Con el limitado repertorio de villancicos actuales muy conocidos en toda la geografía española que en muchos casos son internacionales y evidencian procesos de globalización.

hecho, incluso las propias *juntas* o *reuniones* de los mozos eran imitadas por los más pequeños:

Los comportamientos de los mozos y sus juntas de *reinados*, eran también imitados por los más pequeños en sus celebraciones infantiles, y en muchas localidades del sudeste de la provincia de Burgos en las que las fiestas de gallos de carnaval tenían como protagonistas a los niños, encontramos comportamientos que confirman lo dicho. Así, en Cabezón de la Sierra los niños elegían el domingo de carnaval un *Rey* (siempre un niño mayor pero que no hubiera cumplido catorce años) quien armado de una espada y con una cinta cruzada en el pecho acompañaba a la *Reina*, que llevaba una cesta, para recoger lo que les dieran en las rondas petitorias infantiles de carnaval. En Navas del Pinar, los cargos que se distribuían entre los niños eran los de *alcalde*, que dirigía el grupo, el *alférez*, que portaba la bandera y era el encargado de comenzar las canciones, el *palmero*, que portando la palma era el encargado de mantener el orden, el *cesterero*, que recogía los huevos, y el *alforjero* que recogía el resto del botín. Con lo obtenido en las rondas los niños hacían una merienda como sus mayores³⁶.

En Prioro, según los vecinos, no existió, *ayuntamiento de niños* y únicamente el de los mozos.

Pero no sólo las costumbres infantiles son una preparación para las propias del mundo de los adultos y mantienen su continuidad, sino que llega incluso el caso contrario, cuando extinguidas en los adultos se mantiene gracias a los niños, como indica Crivillé hablando de la costumbre de las *cruces de mayo* en un caso concreto:

Como ocurrió en otras ceremonias tradicionales, al decaer éstas en la sociedad adulta fue la infantil la que las tomó como propias, variando de esta forma el repertorio que se cantaba y convirtiendo las canciones de la Cruz de Mayo en melodías petitorias infantiles que con más o menos dedicación al sagrado símbolo interpretaban los niños.³⁷

Aparte de los muchos otros tipos de rondas infantiles, de las que se hallan descripciones en varias recopilaciones, lo que interesa constatar es que el repertorio era el suyo propio como indica Crivillé. Esto no quiere decir que parte no estuviera formado por tonadas de los adultos. Pero en el caso de la presente ronda todo el repertorio es únicamente el propio de las rondas de los adultos con las canciones que habitualmente cantan. Cantaron las siguientes: *Viva la Montaña*, *La cruz de mayo*, *Madre, cuando voy a leña*; *Debaxio del molino*; *Pájaro que vas volando*; *Entra galán*; *Las barandillas del puente*; *Marinero, sube, sube* y *Ábreme la puerta*. Nuevamente, las tonadas de inicio y final fueron *Viva la Montaña* y *Ábreme la puerta*, en esta última se separaron los niños y niñas junto con los adultos para el canto dialogado que posee.

Por la información que nos proporcionan los vecinos, en Prioro, como en muchas poblaciones de montaña cuya dedicación predominante era el pastoreo, los niños se dedicaban a ayudar a cuidar los rebaños en verano y esta actividad tenía como culminación en una celebración festiva, para la que éstos rondaban por las calles del pueblo pidiendo obsequios por las casas y con lo obtenido realizaban una merienda en una vivienda o local que los mayores les dejaban. Citando casos de prácticas similares en otras localidades del área de montaña Palentino-leonesa Juan Carlos Mancebo explica lo siguiente:

Con esta labor pastoril, encomendada a la chiguitería, hemos querido mostrar cómo sus miembros se sienten identificados y, al mismo tiempo, solidarios; siendo conscientes de su pertenencia a uno de los estratos sociales, establecidos por la edad. Son ellos mismos los

³⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, pág. 293.

³⁷ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep: Op. cit., pág. 163.

que establecen un círculo limitativo frente al adulto, sintiéndose depositarios de las funciones que se les otorga y exigiendo las correspondientes gratificaciones a los propietarios de las reses.³⁸

Con la desaparición de esta forma de vida tradicional todas estas costumbres a las que estaban asociadas desaparecieron también. En el caso de los niños, estas rondas petitorias con su doble función social de cohesión del grupo y con respecto a la comunidad, con el proceso de solidaridad a través del dar y recibir, desaparece al extinguirse el pastoreo como actividad principal en el caso de Prioro. Otras fiestas infantiles a lo largo del año con rondas petitorias también han dejado de practicarse (como es el caso en muchos pueblos de Santa Águeda y San Antón) debido a la falta de niños residentes todo el año en el pueblo, algo que se puede hacer extensivo a muchos otros casos.

Esta ronda es una creación nueva, pues se incluye en las fiestas pero no corresponde a ninguna festividad infantil en dicha fecha, sino al establecimiento de un día para los niños como se hace en la actualidad en muchos ayuntamientos. También el repertorio es el de los adultos, pues se trata más bien de una ronda “para los niños” más que una ronda propiamente “infantil”, con lo que su propio repertorio tampoco está presente y de estarlo sería descontextualizado, puesto que las rondas de los niños se reducen en el pueblo a los aguinaldos y el repertorio a los típicos villancicos navideños de amplia difusión. Por otro lado, sí posee elemento tradicional el propio hecho de rondar de los niños. La finalidad es clara, enfocada con una intención pedagógica y de continuidad: enseñar a los pequeños lo que es una ronda e intentar perpetuar esta costumbre que corre el peligro de desaparecer con el grupo de “entusiastas” por no poseer un relevo generacional claro. Es posible que las rondas, que de forma espontánea todavía realizan los mayores muchas noches del verano, en un futuro se únicamente a realizarse el día que tiene establecida en las fiestas patronales como *Ronda Mayor*, que veremos a continuación. La forma que no desaparezca del todo es interesar también a los más jóvenes. Los mozos tienen sus rondas establecidas (también en los programas de las fiestas) como la fiesta del “ramo” y la “de pedir los quesos” pero no salen a rondar en otras ocasiones. Hay que tener en cuenta que si la mayor parte de jóvenes ya no han nacido en el pueblo y son habitantes estacionales (principalmente los meses de verano, aunque también toros períodos vacacionales), con los niños actuales sucede lo mismo, pero la vinculación incluso se reduce, pues muchos de sus padres han nacido ya en las capitales y son solamente los abuelos los únicos familiares nacidos en el pueblo. A esto hay que unir además la desaparición de la funcionalidad original de prácticas como las rondas que tienden a concentrarse en la Fiesta, como centro de comunicación y convivencia y “actualización simbólica de la identidad colectiva” de las comunidades rurales modernas.

Si una de las prácticas más habituales de las rondas infantiles conllevaba la petición de presentes (aguinaldos) en las casas de los vecinos y habitantes del pueblo, en las actuales circunstancias esto no tiene sentido. Los niños de Prioro en su ronda son acompañados por los mayores³⁹ y cantan el repertorio de adultos. No salen espontáneamente en épocas determinadas o en fiestas concretas a realizar los propios

³⁸ MARTÍNEZ MANCEBO, José Carlos: “Las sociedades de mozos. Un estudio antropológico en la montaña palentino-leonesa”. En *Revista de Folklore*, núm. 136, 1992, pág. 113.

³⁹ Esto no quiere decir que no hubiera casos de rondas infantiles en las que participasen adultos, pues hay ejemplos en los que se narra, por ejemplo, la presencia del cura o del maestro encabezando el grupo de niños.

cantos petitorios⁴⁰, y por tanto se puede hablar aquí de costumbre reinventada adaptándose a las nuevas circunstancias y necesidades de la comunidad. En lugar de presentes en las casas (salvo algunos caramelos) a los niños se ofrece al final de la ronda una “chocolatada” en la calle en unas mesas puestas para la ocasión y con la colaboración de los mayores en su reparto entre los pequeños participantes y sus acompañantes.

Ronda Mayor de las fiestas

El sábado 12 de agosto a las 23.30 horas parte del Alto de la Calle la ronda programada dentro de las actividades culturales de las fiestas patronales de Prioro. Según nos había advertido el grupo de “entusiastas” en esta ronda la afluencia de público es normalmente mucho mayor: “esta ronda es más turística”, “hay demasiada gente”, “es peor que otras porque hay demasiado jaleo”. Sin embargo, en esta ocasión no hay tanta gente como otros años, y al comienzo nos dicen. “Es que con este viento frío ha hecho que muchos no salieran.” Por otro lado, hay muchos vecinos que no salen en las rondas espontáneas y que ya sólo salen en esta de las fiestas: “somos ya mayores y no estamos para tantos trotes”, comentan los vecinos⁴¹. Aparte del grupo de rondadores habituales, ahora se suman algunos familiares y amigos de fuera que vienen en las fiestas a pasar unos días, junto con unos pocos vecinos de localidades próximas y turistas que presencian el evento como simples espectadores. Por ejemplo, al final de la ronda, Teyo dedicó la canción *Ábreme la puerta, cielo* a unos visitantes: “Esta canción se la dedicamos a unos señores de Butares de Valverde, cerca de Benavente, y a otros de Villaquejida que han venido a echar la ronda con nosotros.” A todo el que quiso participar cantando se le ofreció el librito con las letras. Con todo, pese a la mayor afluencia, la mayor parte de la gente es mayor, hombres y mujeres, también algunos niños que les acompañan, pero no hay casi jóvenes. No vimos a ninguno de los que estuvieron en la ronda de pedir los quesos, pues lógicamente se abstienen de participar en una ronda que no es suya, es de casados o vecinos.

Salimos del Alto de la Calle encabezados por el grupo de habituales junto con los instrumentistas (los tambores y la dulzaina). Al igual que otras ocasiones, en un momento determinado se detienen y se agrupan en círculo, se elige la canción que comienzan a cantar. Al comienzo es ya tradición cantar *Viva la Montaña*, igual que al finalizar se suele cantar *Ábreme la puerta*, en el lugar donde se suele concluir la ronda. En un par de casas sacan vino y comida que ofrecen a los concurrentes. En estas paradas se canta alguna tonada más: “En agradecimiento a este obsequio tan obsequioso vamos a cantar otra” dice en una ocasión Teyo en tono alegre, lo que hace soltar alguna carcajada. En una de estas paradas, en la que la calle es más amplia, un grupo espontáneo se organiza diciendo: “venga, corro que hay baile”, y comienzan a bailar al ritmo de la percusión y la dulzaina. Bailan la jota y los titos, que son los bailes que siempre se han bailado aquí, según nos informan, y por ese orden, primero la jota y en el cambio de baile los titos. A pesar de ser mayores (o en pareja con algún niño) algunos

⁴⁰ Se ha de mencionar que en una práctica de importación como es *Halloween* en la fiesta de Todos los Santos, hoy en día en expansión de forma generalizada entre los más pequeños (y no tan pequeños), posee en su práctica y origen la petición de aguinaldos en forma de dulces y golosinas o dinero, pero no a cambio de canciones, sino del lucimiento de los disfraces. Se trata de un ejemplo de procesos de *globalización* en una fiesta, algo que merecería ser estudiado con detalle.

⁴¹ Entrevista con un grupo de vecinos: Prioro, 12-8-06. Entrevista individual: Prioro, 12-8-06

bailan con verdadera maestría y destreza. Juana Rodríguez, a pesar de tener 70 años es un buen ejemplo. Explica:

A la gente joven esto del baile no les interesa. Cuando son pequeños todavía les metes un poco en la cabeza de que bailen, pero cuando llega la edad de la tontura ya no quieren.

También nos dice:

Yo prefiero los titos, es más bonito. Jotas hay muchas y de muchas maneras. La jota es más normal⁴².

Aunque nos han explicado que ahora lo están aprendiendo los niños en la escuela, el baile se ha perdido en su mayor parte, pues ya no se organiza como antes que había todos los domingos y fiestas, y alguna ocasión más de forma espontánea. Ahora es posible que se ejecute algún baile tradicional en el baile que se organiza el domingo 13, “El día de Nuestro Mayores” programado así en las fiestas patronales, pero la orquesta toca pasodobles y predomina el baile “agarrao”. Nos dice Juana Rodríguez⁴³, que cuando hay un buen baile es en la *Fiesta de la Trashumancia*, fiesta nueva que se celebra desde hace algunos años en junio, con gran afluencia de gente.

Tanto en esta ocasión más espontánea de la ronda, como en la fiesta de la trashumancia, más organizada, tienen en común ser ocasiones más turísticas, especialmente ésta última creada y enfocada más a los visitantes, dentro de lo que sería un proceso de *reinención*, mezcla de lo nuevo y lo viejo. De hecho es ya de las pocas ocasiones en que se ponen los trajes regionales, según nos explica Juana: “Aquí ya no nos vestimos. Sólo para la trashumancia.” “Ya no nos solemos vestir más; y ya casi las que bailamos somos ya viejas”⁴⁴. Precisamente, la presencia de forasteros produce un cambio en los actores que, según Pelinski, es un proceso de “condensación” donde el referente es desbordado por el significado⁴⁵. La ejecución del baile, ente los turistas, se exhibe como un referente identitario, y simboliza el paso del ritual comunitario al *show* mediático al sacarse de su hábitat natural para ponerlo en la mirada del Otro. Aparte, hay que tener presente que las prácticas coreomusicales presentan una vistosidad mayor en su combinación de elementos: la música y el movimiento, de cara a la mirada del turista. En cualquier caso los mayores, aunque ahora se concentren los bailes en unas pocas ocasiones, no los han dejado de practicar y por ello no los han olvidado como ha sucedido en otros lugares. Es posible que en el futuro haya un período de decaimiento pero no creemos, quizá, que acabe por desaparecer totalmente, pues los más jóvenes los están ahora aprendiendo.

En esta ronda, tal vez por la presencia de gente de fuera, se cantaron más canciones que en las anteriores. El repertorio fue el siguiente: *Viva la montaña*; *Esta noche rondo yo*; *Una mañana de junio*; *La Santina*; *Carretera de León*; *Madre, cuando voy a leña*; *A la luz del cigarro*; *Ayer te vi que subías*; *Entra galán*; *Dale la mano a la niña*; *La cruz de mayo*; *Debaxio del molino*; *Esta noche ha llovido*; *Pájaro que vas volando*; *Ábreme la puerta, cielo*; y *Adiós, rosina de mayo*. Algunos comentarios de Teyo en alguna ocasión, después de elegirse la tonada y antes de cantar iban encaminados a los no habituales, pues eran palabras como: “Esta no es de las que más se cantan”, refiriéndose a *Esta noche rondo yo*, o: “Esta es muy prioreña”, antes de cantar *Entra galán*.

⁴² Entrevista individual: Prioro, 13-8-06

⁴³ Entrevista individual: Prioro, 14-8-06

⁴⁴ Entrevista individual: Prioro, 14-8-06

⁴⁵ PELINSKI, Ramón: Op. cit., pág. 71.

En las interpretaciones, que como es frecuente, algunos suben a la octava en los finales de las tonadas, ahora en esta ronda, en algunas canciones, pudimos ver que efectuaban el mismo proceder en cada final del estribillo, aparte de la conclusión. También en algunos estribillos se acompañaban con el ritmo de la percusión como en anteriores rondas. Un dato de interés es que en ninguna de las rondas pudimos oír en los finales de las canciones el típico *ijujú* salvo alguna excepción en una voz tímida, pero no con voz contundente y generalizada como era lo frecuente y habitual en el pasado.

Al final, en la calle donde suelen concluir la ronda, se suele cantar *Ábreme la puerta*, colocándose enfrentados hombres y mujeres, pero después de cantarla, y dedicársela a los visitantes, nuevamente ejecutaron un baile de la jota y los titos.

Ronda de “pedir los quesos”

Desde muy antiguo se celebra en Proiro la ronda de “pedir los quesos” y se ha venido haciendo ininterrumpidamente hasta la actualidad. El hecho de tratarse de una ronda ritual (petitoria) establecida en el calendario y sobre la base de una costumbre original como es “pedir quesos” ha contribuido a su conservación, que ha quedado como una tradición emblemática de esta comunidad. Se coloca así entre las actividades programadas en las fiestas patronales como “tradicional petición de Quesos por los mozos del pueblo”, el día 14 de agosto, víspera de la fiesta de Nuestra Señora.

Sólo tenemos constancia de la práctica de una ronda de similares características, es decir, sobre la petición de un producto concreto de consumo, en zona geográficamente limítrofe y de unidad cultural con respecto a la Montaña de Riaño como es Cantabria. Cordova y Oña, en su cancionero cita la ronda de “pedir las natas” y dice lo siguiente:

En Campoo de Suso van los mozos a pedir las natas de casa en casa donde habita alguna moza. Suelen pedirse desde el día de San Juan hasta el día de San Miguel.

Ellas les dan una barreña de leche, con permiso de sus padres, o una jarra de vino o cerezas y otras frutas.

Se piden cantando, y cantando se dan las gracias.⁴⁶

Aparte de esta descripción, en *Cuadernos de Campoo* se cita lo siguiente:

Pedir las natas. Donde los mozos se presentaban en las casas a pedir las natas de la leche todos los sábados y domingos del verano por la noche. Si a la moza le gustaba algún mozo le bajaba las natas con azúcar y en otras ocasiones fruta, dulces, tortas... siempre con el consentimiento de los padres. Si a ésta no le gustaba ningún rondador y no quería salir, le correspondía al padre bajar con el vino si no quería que le tachasen de avariento, le hicieran alguna “fechoría” o le cantaran coplas insultantes.⁴⁷

No se sigue practicando, pero es muy similar al caso de Prioro, con un repertorio musical específico, aunque Córdoba y Oña sólo recogió el ejemplo del texto literario (sin música) de una canción, pero bajo las palabras “ejemplo de las tonadas”, por lo que no sabemos si había más canciones específicas. Tanto en el ejemplo del cancionero de Córdoba como en el pedir los quesos encontramos similitudes en el texto, con la división de éste en dos partes, una de saludo y petición y otra de despedida y, en ambos casos, como interlocutores las mozas de la casa. Este es recogido por Córdoba y Oña:

⁴⁶ CORDOVA Y OÑA, Sixto: Op. cit., libro IV, pág. 42.

⁴⁷ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, María Eugenia: “Cantos, bailes, instrumentos y grupos de Campoo”. En *Cuadernos de Campoo*, núm. 13, septiembre de 1988, pág. 7.

*Asómate a esa ventana,
cara de luna brillante,
que aunque yo no te pretendo,
conmigo viene tu amante.*

*La niña ya ha respondido
y se ha vuelto a retirar.
va a preguntar a sus padres
si la permiten bajar*

Segunda parte:

*Mucho nos gustó el regalo;
se agradece la atención.
Se le pagará a la niña,
cuando llegue la ocasión.*

*Adiós, puerta y quien cierra;
adiós puerta y picaporte.
Adiós, hasta la mañana.
¡que descansen esta noche!*

Y esta es la que se canta en Prioro:

*A tu puerta llegamos,
niña los mozos
a que nos des un queso
a que nos des un queso muy generoso.
A tu puerta llegamos.*

Segunda parte (despedida):

*Quédate con Dios niña,
quédate con Dios,
que nos has dado un queso,
que nos has dado un queso
que vale por dos.
Quédate con Dios, niña.*

En ambos casos los textos tienen como protagonistas a las mozas, como indica Cordova y Oña, quienes ofrecen los presentes a los mozos que van a sus casas. Por otra parte, también en ambos casos, los presentes ofrecidos, que son productos lácteos o derivados, lo son, lógicamente, por tener abundancia de ellos en fechas determinadas, y por tanto, no deja de haber una relación directa entre la práctica de estas rondas con la producción de determinados alimentos, con la economía de las familias campesinas. Así, en la ronda de pedir las natas se ofrece un barreño de leche (o las natas de éste), que entre San Juan y San Miguel es la época máxima de obtención de este producto (leche de vaca). En Prioro, en agosto, época de la ronda, coincide también con la época del año de mayor presencia de quesos recién elaborados, simultánea o posterior (según

la curación) a la obtención de la leche, que es en los primeros meses de verano (junio y julio) -aunque no únicamente se ofrecía este producto sino otros también, como cecina, chorizo, etc., pero era el más presente-. En Prioro el ganado tradicionalmente más abundante era el lanar y el caprino y la leche más abundante era la de cabra, leche que tradicionalmente se destina a la obtención de queso y no al consumo directo⁴⁸, pues este animal produce más y mayor tiempo que las ovejas, sobre todo si éstas últimas están especializadas en la producción de lana⁴⁹. En cuanto a las vacas, también daban menos leche, pues eran usadas sobre todo como animales de trabajo que criaban y vendían sobre todo en Tierra de Campos y obtenían así un suplemento para la economía familiar, pero eran poco productoras de leche. Por tanto, se puede relacionar la ronda de los quesos sobre todo con la producción de leche de las cabras, fundamentalmente, y el queso que se obtenía, que ha sido tradicionalmente de cabra, el más abundante y presente en la localidad según nos dicen los vecinos mayores.

En la búsqueda de los orígenes de esta ronda mediante datos que podamos relacionar con la producción de leche, es decir sobre la cantidad y tipo de ganado, sólo nos podemos remontar al *Catastro del Marqués de la Ensenada* (1751)⁵⁰, pero se han de suponer antiquísimos, pues la orografía especialmente accidentada de la zona dificultaba las tareas agrícolas y era optima para la presencia de ganado pequeño como ovejas y cabras, éstas últimas con más facilidad para los terrenos agrestes, y por lo tanto, su presencia ha debido de ser más que necesaria, por cuanto suponía un aporte importante para completar la dieta de sus habitantes. Desde que hay datos sobre el ganado en la zona hemos visto que la presencia de ovejas y cabras es siempre superior al resto (caballar, asnal, vacuno y cerda)⁵¹. El oficio de muchos habitantes de Prioro como pastores trashumantes tiene gran importancia. Inicialmente eran asalariados, pero con el tiempo comenzaron a tener sus propias cabañas de ganado lanar y caprino. Del ganado lanar se obtenía la lana y carne de las crías y del caprino, igualmente carne y, además, leche para la obtención de los quesos. Cada pastor tenía derecho a las crías y la leche de su propio ganado, pues la lana pertenecía siempre a los dueños de las grandes cabañas, residentes en las capitales y muchos eran miembros de la nobleza. Por derecho, a cada pastor correspondía un número de cabezas de ganado, lo que se llamaba *la escusa*, que variaba según la cabaña y según el cargo dentro del propio oficio (*mayoral, rabadán, compañero, ayudador, sobrao, zagal*), pero en Prioro había una media de derecho a 6 cabras de leche por pastor y hay que indicar que de cada cabra se tenía derecho a la obtención de un queso⁵².

Se ha de tener en cuenta que, si supusiéramos un paralelismo del nacimiento de esta ronda con la actividad del pastoreo trashumante, es decir, únicamente en función de datos disponibles, aunque la trashumancia es tan antigua como la actividad ganadera en el hombre, el tipo de largo recorrido o *meseteño*, el practicado por los habitantes de

⁴⁸ Entre otras cosas por cuestiones de salud dado que los fermentos del queso eliminan determinadas bacterias nocivas para la salud.

⁴⁹ Las cabras podían dar leche hasta cuatro o cinco meses, mientras que las ovejas, sobre todo si son de lana, unos pocos días, cuando se retiraban los corderos.

⁵⁰ Pedro Gómez siguiendo este *Catastro* ha elaborado una estadística del número total de cabezas de ganado, especies y media correspondiente por habitante en Prioro y Tejerina. También de otras fuentes en fechas posteriores Op. cit, págs. 67-69.

⁵¹ Del *Catastro del Marqués de la Ensenada*, Pedro Gómez obtiene las siguientes cifras de cabezas de ganado: asnal 2, caballar 116, vacuno 603, cerda 404, cabrío 1.023, y lanar 2.788. Ibidem.

⁵² Los quesos eran elaborados por los pastores en la majada, según nos han explicado: Se echaba la leche en una olla pasada por una coladera. Se le echaba el cuajo y cuando estaba tiesa se apartaba el cuajo del suero y se echaba el cuajo en la quesera bien apretado, quesera que era de madera y con unos orificios para ir sudando.

Prioro como asalariados y de forma bastante generalizada entre sus vecinos, dependería al menos históricamente de la “Reconquista”⁵³, pero según Pedro Gómez en la economía en la zona de la Montaña esta práctica no se remontaría más allá del siglo XVIII⁵⁴, produciéndose un aumento progresivo a lo largo del siglo XIX y superando esta actividad la primera mitad del siglo XX. Sin embargo la presencia abundante de ganado caprino y lanar en el *Catastro del Marqués de la Ensenada* ya demuestra una tradición en su cría y mantenimiento anterior y consolidada, aunque no haya en el mismo *Catastro*, en el censo de oficios, pastores trashumantes (la mayor parte de la población figura como *labradores de pan coger*), lo que probaría que la presencia significativa de este ganado sea, por tanto, independiente y muy anterior a la propia actividad de la trashumancia meseteña como asalariados entre sus habitantes.

Por otra parte, la presencia hasta tiempos recientes de este modelo de producción ganadera tradicional (extensiva) y, sobre todo, la práctica de la trashumancia, sino en origen, sí ha contribuido sin duda al mantenimiento de esta costumbre de “petición de quesos”, ya que este sistema de explotación comenzó a decaer hace relativamente poco tiempo, en los años 60, que fue progresivamente pasando a los sistemas de producción ganadera vacuna actual⁵⁵.

Es plausible que esta costumbre en Prioro en origen fuera como la de Campoo de Suso durante todo el verano, es decir, una ronda durante un período concreto del año en el que determinados productos abundasen más y por tanto se ofrecieran más, pues hay una costumbre prioreña, ya extinguida, que así parece indicarlo. Nos referimos al llamado “derecho de la leche”, citado en la *Ordenanza de la Reunión de los Mozos* que aunque no es concretamente una ronda petitoria está relacionado con aquella y con la abundancia de este producto. Consistía en que los mozos en algunas ocasiones después de la ronda iban sigilosamente a ordeñar las cabras que pillaban. Lo que inicialmente fue una simple diversión gamberra de los mozos con el tiempo quedó establecida como un derecho

Sobre la ronda de pedir el queso sostenemos la hipótesis de que originalmente debió de ser una ronda petitoria, más en la época en que abundaba este producto y, con posterioridad, quedó establecida en unas fechas concretas, como práctica ritualizada y con una función social aparte de la propiamente lúdica, lo que también ha contribuido a su preservación. En Campoo, al no tener una fecha concreta en el calendario y al ir cayendo en desuso la costumbre, ha terminado por desaparecer. En nuestra opinión presentaba una doble funcionalidad social: La función de relación entre los jóvenes y como ronda de cortejo, favoreciendo la creación de nuevas familias y el mantenimiento de la población; y por otro, la relación en el conjunto de la comunidad, con la distribución de parte de sus productos de consumo entre los jóvenes. Esto último es importante en comunidades aisladas de montaña de orientación autocrática, como

⁵³ Ver *El origen y tipos de trashumancia en la Cordillera Cantábrica*, en: GÓMEZ, GÓMEZ, Pedro: Op. cit., págs. 118-121.

⁵⁴ Dado que no halla en el censo de oficios del Catastro del Marqués de la Ensenada (1752), pastores registrados en Prioro y Tejerina. -en el primer documento que aparecen ya más datos de este oficio son las actas matrimoniales de Santiago Apóstol de Prioro, que en 1775 hay dos matrimonios, de seis realizados, cuyos varones eran pastores-, pero esto puede deberse a una omisión en el padrón de oficios, porque la cabaña ganadera registrada en dicho Catastro de la Ensenada era importante, sobre todo lanar y caprina, como hemos visto. Además, el primer dato sobre pastores trashumantes, según el mismo autor, se remonta al libro de finados de la villa de 1598, en el que aparecen las defunciones por peste de dos hijos de pastores de merinas.

⁵⁵ “En el año 1960 se inicia el descenso en la cabaña ganadera de este ayuntamiento y se continúa en años sucesivos. A partir de 1976 el número de cabezas de vacuno y lanar se equilibra y en los años posteriores -1977, 78 y 79- las cabezas de vacunos superan a las de lanar”. GÓMEZ, GÓMEZ, Pedro: Op. cit., pág. 72.

Prioro, con gran presencia y organización de bienes y recursos comunales -en concreto, para las cabañas de ganado existían las *veceras*, que era la guarda y cuida en común, con ordenada alternancia vecinal del ganado⁵⁶, distribuido en grupos organizados y según las ordenanzas concejiles-. Este reparto de algunos productos de consumo obtenidos del ganado, aunque en gran parte simbólico, reducía, en cuanto a las relaciones en la comunidad, la desigualdad que había entre familias propietarias de muchas cabezas de ganado y las que no poseían ninguna⁵⁷ al distribuir, aquéllas, parte de estos productos obtenidos entre todos los jóvenes, como grupo vital para la comunidad, y mejorando así los lazos de cohesión entre todos los miembros.

En la actualidad posee esta ronda una funcionalidad nueva, también como forma de comunicación y cohesión, pero también como actualización de la identidad colectiva entre los miembros de la comunidad, en este caso de los jóvenes, a través de la fiesta y donde se incluye esta práctica como un referente. La ronda sigue estando integrada únicamente por los jóvenes, como antiguamente. De la misma manera se organizan en cuadrillas que se reparten las calles de la localidad en secciones (barrios) que serán las que rondarán de puerta en puerta. Igualmente se reúnen abajo, frente a los hórreos, y de allí parte cada *quintada* a las calles que tienen adjudicadas. Antiguamente, explican los mayores que cada mozo llevaba un bálago de mies centeno que todos amontonaban en la era y hacían una gran hoguera. La luz que producía servía a la vez de aviso y para leer la lista de los grupos de quintos. *El alcalde de los mozos*, cuando estaban todos con los jóvenes realizaba el reparto, que organizaba por barrios con un responsable por cuadrilla, como figura en la *Ordenanza de la Reunión de los mozos* (capítulo 7, artículo 16):

La víspera de Nuestra Señora por la noche se procederá a pedir los quesos según costumbre inmemorial el que faltase a esta lista pagará la multa de cinco ptas. o sea dos cincuenta la primera lista y cinco ptas. la multa completa. Se distribuirá el personal en cuadrillas y cada representante pasará lista a la suya tantas veces como crea conveniente.

No cabe duda que el registro de esta costumbre en la *Ordenanza*, como normas en los jóvenes y con sanciones a su incumplimiento, ha ayudado sin duda a su preservación.

Hoy, al no pervivir la *reunión de los mozos* es el propio alcalde del pueblo quien hace el reparto previamente con los jóvenes que se presenten. En muchas localidades las reuniones de mozos que hoy subsisten se reducen únicamente a una comida en la época de las fiestas, en verano y casi se podría llamar más bien reunión de *quintadas*. Ha de tenerse en cuenta que hoy no tiene razón de ser, es más como algo simbólico, pues la mayoría de los jóvenes actualmente son residentes en verano -cuando vuelven en las vacaciones-, pues trabajan y estudian en los grandes centros urbanos donde han nacido y viven el resto del año. Son muy contados los casos de residentes todo el año como para tener una organización permanente. La mayoría de jóvenes que nosotros entrevistamos en esta ronda vivían en Palencia, León, Barcelona, Madrid y otras capitales. Se reúnen nuevamente en verano y especialmente en las fiestas como punto de encuentro donde se refuerzan los lazos de cohesión y se actualizan identidades colectivas. En Prioro la

⁵⁶ Eran los pastores encargados de las *veceras* quienes habitualmente ordeñaban las cabras y hacían los quesos que luego repartían en igual cantidad que el número de cabras en posesión.

⁵⁷ Hay que tener en cuenta que el número de cabezas de ganado que se poseía dependía directamente de la disposición de alimento para éste de su propietario, es decir de la cantidad de tierras en posesión. Pedro Gómez en su estudio aporta varios datos en diferentes períodos del número de cabezas de ganado por habitante. Así por ejemplo, podemos observar que en el siglo XVIII había una proporción de 6,3 cabezas de la especie cabría por familia y en el censo ganadero de 1960 desciende a 1,89. Con respecto a éste último dice: “En el caso de la especie caprina el 37% de las familias del concejo de Prioro no tienen cabras y el 30% tiene más de 10, la dispersión va desde 0 a un máximo de 48.” Op. cit., pág. 70.

reunión de los mozos dejó de funcionar a finales de la década de los años 70 como veíamos, no en vano coincidiendo con un punto álgido en la etapa del éxodo de sus habitantes a las ciudades en busca de trabajo⁵⁸. Sabemos que en la actualidad hay intentos de *recuperación* de momento sin éxito.

Todas las cuadrillas recorren simultáneamente cada casa de la parte asignada. Este año son seis con diferentes números de integrantes, desde poco más de media docena hasta una veintena o más. Esto se debe porque, aparte de los quintos del pueblo, a cada cuadrilla se pueden unir ahora gente de fuera, parientes y amigos sobre todo, y entonces se reparten proporcionalmente según los jóvenes que haya y las preferencias de éstos por un grupo u otro. Por eso tampoco se conocen muchos entre ellos. Carlos García, colaborador, joven de 20 años nacido en Prioro y residente en Palencia, nos dice:

Cada año somos menos los del pueblo. Dentro de un par de años no habrá ninguna nueva quintada con gente nacida aquí.⁵⁹

En cada casa donde paran cantan la primera parte de la “ronda de los quesos”, los moradores entonces les ofrecen bebida y algo de comer (pastas y dulces). La bebida suele ser vino, pero también ahora se les da “calimocho” el vino mezclado con coca-cola en porrón, “que es lo que les gusta ahora” según apuntan algunos mayores. A veces se les da también algo de dinero, con el que sufragar algunas copas luego en la verbena. De las casas salen a ofrecer los presentes las mujeres, algunas son mayores, pero no hay mujeres de su edad (*quintas*) o mozas. Al preguntarles por las jóvenes, en complicidad con las señoras que salieron en una de las casas, nos responden: “Están de “botellón”. “Así vamos a la par” -dice otro, entre risas de todos - y prosiguen: “luego vamos todos a la verbena, donde hemos quedado.”

En algunas casas se pasa en silencio pues ha habido algún fallecido reciente. En otra tras cantar por error se reza un Padrenuestro. Los rondadores se quejan de estar mal informados. “Nosotros sabemos algunos, pero no todos.” “Otros años nos han dicho donde ha habido una muerte” La mujer de una casa les dice: “Antes de cantar preguntáis.” Esto es un ejemplo de una nueva realidad, más compleja, de los jóvenes del pueblo. Hay que tener en cuenta que la población permanente es mayor, es de una media de edad alta y los jóvenes viven en las ciudades todo el resto del año, aunque algunos tienen un contacto permanente, pues acuden, no sólo en vacaciones, sino también muchos fines de semana, como nos cuenta Carlos García, pero pese a todo la relación con la comunidad no es tan estrecha como para conocer a la perfección todos los sucesos del día a día, como debía acontecer antes del éxodo a las capitales.

No llevan instrumentos (el tradicional tambor) en el tránsito de una casa a otra. En su lugar algunos llevan cohetes que encienden al reemprender la ronda, gritando después de encender uno: “vivan los quintos”, y también: “viva Prioro”. En cada casa que paran cantan la primera parte de la canción de la ronda de los quesos, tras lo que las mujeres les ofrecen las dádivas. Luego cantan alguna otra canción de las más típicas de las rondas, aunque es muy difícil registrar todo el repertorio cantado pues son varios los grupos que actúan simultáneamente, pero al acompañar a uno se pueden oír, aunque de lejos, a algunos de los otros, y por lo general hemos podido constatar que está muy reducido pues suelen repetir mucho las mismas de una parada a otra: cantan mucho *Viva*

⁵⁸ “En las tres décadas posteriores a la de 1950-1960, el fenómeno de la emigración de la zona rural a la urbana y del campo a la zona industrial, peninsular o europea, en búsqueda de trabajo y de una vida más cómoda, y, económicamente más rentable que la trashumancia, deja la zona rural y campesina, y concretamente a las comunidades de Tejerina y Prioro, sin gente joven para el trabajo y la reproducción.” GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: Op. cit., pág. 240.

⁵⁹ Entrevista individual: Prioro, 15-8-06.

la montaña (tal vez la más repetida), *Una noche muy oscura*, *Pájaro que vas volando*, *Debaxio del molino*, *Al olivo, al olivo*, *La Santina* y *(Manolo) se fue a Madrid* (cuadrilla “El Jarro”). Esta última también se canta muchísimo, casi siempre que los mozos están bebiendo el trago que les han sacado, empleando al inicio el nombre de uno de los del grupo: Carlos, Adrián, etc. Marcelino Díez, en su cancionero dice:

He aquí una especie de brindis, típica canción de juerga. En el primer verso se va nombrando a cada uno de los presentes a la vez que se le entrega el jarro (o la bota) de vino, mientras la cuadrilla le invita a echar *un trago y otro traguito...*⁶⁰

Antes de continuar la ronda cantan la segunda parte de la canción de los quesos. Según van recorriendo las casas, el estado de embriaguez aumenta en algunos de los participantes influyendo en las interpretaciones⁶¹, con todo, hay grupos mejores que otros que cantan más entonada y ordenadamente (y beben más moderadamente). A este respecto, nuevamente Carlos García nos dice: “Hay un grupo que salen por primera vez este año y se nota, lo mismo que nosotros cuando salimos por primera vez.”⁶² Luis Fernando Prado, colaborador⁶³ hermano de Teyo, que igualmente forma parte habitual del grupo de mayores “entusiastas”, y con quien nos encontramos en el camino al ir de una cuadrilla a otra, nos dice al oír uno de los grupos que hemos dejado atrás, uno de los más nutridos: “Cantan poco ordenado”. “Lo que tendrían que hacer es ir a nuestras rondas y aprender un poco a organizarse.” Aparte del mayor dominio que supone cantar las canciones más frecuentemente en las rondas, se va actualizando además parte del repertorio, como hacen los mayores; pero, como los jóvenes sólo participan una vez en esta ronda de los quesos y en Santiago Apóstol, esto supone también una reducción del mismo a unas pocas canciones que se repiten constantemente, pese a los esfuerzos de los “entusiastas” porque se sume todo el pueblo a cantar en sus rondas y especialmente los jóvenes que, lógicamente, sólo van a las suyas. Como grupo de edad se autoexcluye de forma natural de las rondas de los mayores, puesto que las rondas, precisamente, se han organizado siempre por grupos homogéneos de edad-estatus con las mismas aspiraciones y vivencias sociales. Incluso cuando aparecieron las rodas de casados o vecinos, éstas se autoexcluían y evitaban superponerse a las de los mozos y menos aún mezclarse. Otro tanto con respecto a los niños.

Un dato curioso, que hemos observado, es que algunos los jóvenes al cantar la ronda de los quesos cambian la palabra *mozos* por *quintos*, diciendo: *A esta puerta llegamos, niña, los quintos*, oyéndose simultáneamente la palabra *mozos* y *quintos*. En otros grupos no es así. Es posible que sea algo fortuito, o que deba a que se sientan más cómodos o identificados con la palabra *quintos* que con la palabra *mozos*. Puede que se acabe por cambiar de forma generalizada o que simplemente no pase de una mera anécdota porque haya alguno más despistado o sea una broma del momento. En cualquier caso dejamos aquí constancia.

No falta tampoco algún vocerío entre los miembros de dos cuadrillas en el momento en que se aproximan sus recorridos, eso sí, en tono distendido y humorístico. En varias ocasiones se contestan al grito “vivan los quintos” a lo que algunos de otro responden: “vivan”. No hay pugnas o competencia entre grupos como sabemos que hubo en el pasado en muchos pueblos. En cualquier caso en Prioro debido a la *Ordenanza de la Reunión de los mozos*, con reglamentos detallados y con sanciones a su incumplimiento,

⁶⁰ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 175.

⁶¹ En algunos casos incluso se comienzan a acompañar las canciones con palmas, lo que le da un cierto aire flamenco.

⁶² Entrevista individual: Prioro, 15-8-06.

⁶³ Entrevista Individual: Prioro, 11-8-06.

y sobre todo con una organización interna con responsables vigilantes (en este caso en cada cuadrilla de la ronda de los quesos), no tenemos constancia de que hubiera verdaderas disputas entre los jóvenes en otros tiempos, según nos informan los mayores.

En el programa de las fiestas figura tras la ronda de los quesos, la verbena “con discoteca móvil TDC.”, para todos los jóvenes del pueblo, que se reúnen allí tras la ronda, pero también acuden los de las localidades próximas como es habitual. La realidad de la sociedad actual es que se participa simultáneamente de varios estilos musicales, cada uno en su contexto. El caso de la música tradicional es el momento de actualizar sus identidades al regresar periódicamente a los pueblos. Pero hay otros repertorios de los que participan, que en caso de los jóvenes es, predominante, la música popular urbana (rock, pop, disco, etc.) y el lugar de relación el “botellón” y el bar de copas, pub o la discoteca. En este sentido Pelinski dice:

En la época de (la exacerbación de) las diferencias y de la búsqueda de referentes identitarios, la música tradicional mantiene un lugar de cierto privilegio, por lo menos en el grupo de edad que comienza alrededor de los veinticinco años. (El régimen musical preferido de los/las adolescentes es el *bakalao* y el pop de las discotecas del pueblo).⁶⁴

Pero hay que tener en cuenta, además, que la relación con la música tradicional es diferente, pues es activa; aunque la música que oigan habitualmente (en muchos casos únicamente) sea el pop o rock es siempre como individuo pasivo, mientras que, aunque su relación con la música de su pueblo sea en una o unas pocas ocasiones a lo largo del año, la participación activa como “creadores” del propio evento musical contribuye sin duda a la participación, a reafirmar su carga identitaria y la necesidad de actualización del mismo. Así como otras rondas, como aquellas que organiza espontáneamente el grupo de “entusiastas”, pude que se dejen de hacer, la presente petición de quesos por ser una costumbre “emblemática” de la localidad con apoyo institucional y por la participación e implicación de los jóvenes, que hemos podido constatar, no presenta dudas sobre su continuidad en la actualidad.

⁶⁴ PELINSKI, Ramón: Op. cit., pág. 94.

Transcripción y análisis

Las canciones que se cantaron en las rondas a las que asistimos suman un total de 26. Aparecen recogidas tal y como se cantaron en el *Cancionero popular de Prioro*, salvo *La Santina* y *Unos ojos negros vi*, que no figuran -están incluidas en el librito de bolsillo de textos que utilizan en las rondas-. La mayoría se encuentran en el cancionero repartidas en el grupo de *Canciones de ronda*, en el que figuran 13 de un total de 39, y en el de *Canciones lírico-poéticas*, con 7 de un total de 23, es decir, aproximadamente la tercera parte del repertorio completo de las rondas. Aparte se cantó la ronda “de pedir los quesos” y *Adiós rosina de mayo*, que están en el apartado de *Canciones con una funcionalidad específica*, y la *Cuadrilla “El Jarro”* que está dentro de las *Canciones jocosas y de pasatiempo*. Pero, hay que tener en cuenta que las rondas a las que asistimos son una muestra y el repertorio no es algo fijo o cerrado, está sujeto a variaciones y de unas rondas a otras pueden emplearse cualquiera de las más de sesenta canciones del cancionero entre el bloque de ronda y lírico-poético; pero, además, pueden emplearse de otros géneros (como *Adiós rosina de mayo* que es propia de las bodas) o alguna canción no incluida de amplia difusión (como *la Santina* o *Unos ojos negros vi*) que pueden emplearse de forma circunstancial o bien establecerse hasta el punto de formar parte habitual del repertorio. Con todo, hemos observado una tendencia a la reducción del mismo y, sobre todo, con relación a los distintos grupos de edad que constituyen cada una de sus rondas.

Dentro de cada uno de esos grupos de edad (niños, mozos y vecinos) en sus respectivas rondas hay diferencias en el repertorio empleado, de tal manera que el grupo con menor número de canciones son los mozos, con 6 de las más conocidas más la canción “de los quesos” y la *Cuadrilla El Jarro* organizan el tiempo de las rondas a base de repeticiones, aparte, claro está, de la tonada ritual de petición de quesos. Los niños cantaron alguna más, hasta 9 de las que suelen interpretarse más en las rondas de los vecinos, siempre en compañía de sus mayores de quienes las han aprendido. Mientras que los vecinos en el conjunto total de sus rondas a las que asistimos son los que cantaron un mayor número de tonadas, en torno a 20, teniendo en cuenta que en este caso las tonadas que se cantan están más sujetas a variabilidad añadiendo o quitando de unas rondas a otras, sobre todo en relación con los jóvenes, pues su repertorio es mucho mayor. La inmensa mayoría aparecen recogidas en el cancionero de Prioro. En cualquier caso hay varias que ya han caído en desuso como se indica en los comentarios en dicho cancionero.

En términos generales, hay una tendencia a la reducción del repertorio, algo que puede tenerse como un proceso generalizado en la música tradicional española, por el cual, al perderse el contexto desaparece el repertorio musical asociado. El grupo de vecinos es el que posee el repertorio más amplio, pues dentro de éste hay personas mayores que vivieron en su niñez y juventud las prácticas populares, y especialmente las rondas, tal y como se hacían tradicionalmente. Pero constituyen, a su vez, la primera generación de cambios importantes, que de forma generalizada se producen en las primeras décadas del siglo XX, al practicar las rondas también como vecinos o “casados”, y tanto hombres como mujeres, algo que hasta entonces era propio de los mozos y niños. La ronda cambia de una función social entre el propio grupo, originalmente la juventud, y en el conjunto de la comunidad en el ritual de equilibrio del “dar y recibir” entre la mocedad y los vecinos, por una función social, pero puramente lúdica, entre los propios vecinos. Aunque éstos tienen el repertorio más vivo su reducción se produce con el cambio, pues no se hacen tantas rondas como lo hacía la

juventud, que aparte ahora se concentran en el verano, y en las fiestas. Esto, además, con la presencia de visitantes que influyen en cierta medida también en el propio repertorio, que tiende a centrarse en lo más conocido y emblemático. Con todo, el repertorio no se ha reducido de manera radical, como sí sucede en relación con el grupo de jóvenes, en los que ya se manifiestan de forma clara los cambios acaecidos en sociedad y no en una fase que podríamos decir de transición como en el grupo de mayores. Los jóvenes, al rondar en muy pocas ocasiones, en las fiestas (ronda del ramo y de los quesos), su repertorio también se ha visto mermado enormemente.

En esa *amnesia selectiva*, observando las tonadas que cantaron los jóvenes, el proceso de reducción parece presentar una doble dirección opuesta, por una parte hacia lo propio y por otra hacia lo más común, conocido o difundido, lo que se podría decir más “emblemático” dentro de un ámbito geográfico relacionado con la identidad propia. La reducción actúa de manera que con menos elementos queden satisfechos los límites que los protagonistas quieren establecer –en general, tiende a un equilibrio en la oposición entre lo propio y lo común en la búsqueda de esa identidad-, de forma que se sacrificará parte de lo que puede ser más accesorio con ese fin. Así, encontramos por un lado la tonada “de pedir el queso” como la más “propia”, y fundamental en el ritual de esa ronda –quizá la más emblemática recogida de la tradición de Prioro-, y por otro lado unas pocas canciones “comunes” o de más amplia difusión o localización geográfica, que son algunas de las más cantadas en todas las rondas, como *Viva la montaña* o *Debaxio del molino*, *Pájaro que vas volando* y *Una noche muy oscura*. Pero dentro de estas tonadas más difundidas se encuentran en varios casos diferencias, como rasgos “propios” dentro de lo “común” en esa tendencia al equilibrio en búsqueda de la identidad. De estas tonadas de amplia difusión, *Viva la montaña* destaca por ser con la que habitualmente se inician las rondas. Aparece recogida en el *Cancionero leonés*¹ y de ella dice Miguel Manzano que “es una de las más conocidas y difundida en toda la tierra leonesa, como lo prueban las cinco variantes que damos, que no son las únicas que hemos encontrado.” Las versiones incluidas en el *Cancionero leonés* están en modo mayor y las variantes localizadas (en Burgos, Palencia, Santander y Zamora), todas en modo menor, como la de Prioro. De ella dice Marcelino Díez: “En Prioro se la aprecia como algo propio y se interpreta con verdadera emoción, en un tiempo mucho más lento que en otros lugares y en modo menor, aunque actualmente hay quienes tiende a elevar el III grado.”² Esta es la variante prioreña:

¹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero leonés*, vol. I, tomo I, págs. 468-469.

² DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 154.



Pudimos comprobar la especial emoción con la que es interpretada. Es posible considerarla como un verdadero himno para los habitantes de la Montaña leonesa. El hecho de que la variante en modo mayor es más difundida en general en León, como apunta Manzano, quien afirma, además, que es sin ninguna duda es posterior, y que la de Prioro sea en modo menor ha contribuido sin duda a sentirla como algo “propio” dentro de lo “común”. Por otra parte, el texto tiene también suma importancia en dicha consideración como símbolo de identidad en toda la región³. Independientemente a la mayor o menor calidad cumple una función muy clara que la hace insustituible con respecto a otras canciones en la negociación de esa identidad, y para ello es importante la mirada del visitante, quien reafirma dicho proceso. Hay que tener en cuenta que los visitantes, en las fiestas, suelen ser en gran medida de localidades próximas, como sucede en muchos puntos de la geografía rural española, -los no afectados por el turismo de masas- y estas canciones son conocidas por gran parte de aquéllos, que las cantan junto con los vecinos. En la ronda en Morgovejo pudimos observar que, en concreto, en esta canción algunos la iniciaban en la variante mayor e inmediatamente se adaptaban al tono y tempo de los prioreños

Varias de las otras tonadas que más cantaban los jóvenes (también en las otras rondas), además de la anterior, como *Debaxio del molino* y *Al olivo, al olivo*, aparecen incluidas dentro del *Cancionero leonés* en el apartado de *Tonadas popularizadas y asimiladas* (que comprende 89 documentos), de las que Manzano indica que son las que han experimentado a partir de un momento una difusión amplia, llegando a ser conocidas como “canciones de la tierra”. Además, sostiene que esta difusión posee una contrapartida:

A la par que la gente retiene unas cuantas canciones, que a veces no son las mejores del repertorio, olvida todas las demás, lo cual supone un cierto empobrecimiento, sobre todo cuando entre las olvidadas quedan las de mayor calidad musical y literaria.⁴

³ Manzano, desde el punto de vista de la calidad literaria en justicia la considera de “vulgaridad un poco afectada de chauvinismo patriótico”

⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, pág. 466.

Esto pone de manifiesto una nueva realidad en el repertorio tradicional, cuyo resultado es la *amnesia selectiva* por el efecto de una concentración tanto en el tiempo, las ocasiones donde se actualiza el repertorio, como en la funcionalidad, que se reduce a la identitaria, sin olvidar el aspecto puramente lúdico necesario y siempre presente y, para ello, la selección natural de las tonadas, hasta llegar a las pocas que ahora interpretan los jóvenes, es porque cumplen unos requisitos en los distintos planos de identidad que son independientes de su calidad, más bien muchas veces opuestos según se amplía geográficamente hacia “lo común”, pues para que sean conocidas y se difundan ampliamente, suelen ser tonadas fáciles de retener de melodía sencilla y posiblemente hasta pegadiza y simple, algo que, a su vez, suele ir en contra de la calidad musical como indica Manzano.

Debaxio del molino es de las que se canta siempre en todas las rondas. De esta Manzano incluye dos variantes, y dice: “Siempre se ha atribuido un origen asturiano a la tonada, pero está muy difundida para poder asegurarlo. Quizá haya contribuido a ello una versión discográfica de alguna folklórica, hoy ya entrada en años, que la cantaba por la década de los cincuenta.”⁵ Algo que, en cuanto al origen, corrobora Marcelino Díez, a lo que añade: “(...) pero no conocemos ninguna versión de tono grave y hasta solemne como la de Prioro.”⁶ En efecto, de las dos versiones que incluye Manzano, la segunda es la tomada en Prioro, cuya diferencia en el aire (y en la rítmica) es suficiente como para al tener su sello “propio” y se considerará suya dentro de lo “común” en el proceso negociador de la identidad. Aparte, interviene la diferencia que marca el texto, que en la variante de Prioro tiene vocablos del antiguo leonés, como *debaxio* o *debasio*, en lugar de debajo, por debajo o al lado, y *cortesiana*, en vez de palabras como hortelana, en las otras variantes, algo que colabora también en que posea una cierta exclusividad. Esta es la transcripción que incluye Marcelino Díez en su cancionero:



Al olivo, al olivo únicamente la oímos cantada por los jóvenes, pero sabemos que se canta alguna vez y por ello aparece tal cual en el librito de los textos, pero los mayores la cantaban con otro texto más “propio” y figura en el cancionero de Prioro como: *Yo he visto una palomita*. Manzano indica que también es una tonada bastante difundida en León, “sobre todo desde que fue incluida en los cancioneros y repertorios de campamentos.”, y de hecho, aparte de transcribir cuatro, localiza otras variantes en Salamanca, Ávila, Santander, Valladolid y Zamora, pero los jóvenes la consideran propia de León, donde está muy difundida.

⁵ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, pág. 459.

⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 139.

De las otras canciones que cantaron los jóvenes *Unos ojos negros vi*, *Una noche muy oscura*, *Pájaro que vas volando*, y la *Santina* son también habituales en las rondas de los mayores, mientras que la *cuadrilla El Jarro* ([Manolo] *se fue a Madrid*), que es una canción de brindis en las juergas, sólo se la oímos a los jóvenes, que la cantaban mientras bebían en la ronda “de los quesos”. Tanto *Una noche muy oscura* como *Pájaro que vas volando* aparecen recogidas por Manzano, la primera de ambas en Prioro sin otras variantes o versiones, mientras que la segunda es también una única versión, pero tomada en Quintanilla, de melodía distinta a la de Prioro pero de letra muy similar, y de hecho, indica en los comentarios que el texto de la cuarteta es muy conocido y se canta a menudo como cuarteta de recambio suelta en tonadas de baile y rondeñas. Aunque ambas no faltaron en las rondas a las que asistimos, *Una noche muy oscura*, cuando se canta se hace con especial intensidad en comparación con la otra, algo que ya indica Marcelino Díez al decir que es “una de las canciones más sentidas en el pueblo”.

A la conocida canción *La Santina*, de asturianismo claramente evocado por el texto, se introduce en Prioro una leve variación⁷. Ésta tonada gusta mucho y la oímos en todas las rondas, con el estribillo reforzado rítmicamente por la percusión. Los prioreños reconocen influencias de Cantabria y Asturias, regiones que limitan geográficamente al norte de la Montaña de León, pero especialmente la asturiana y de hecho, como apuntamos con anterioridad, hubo una época en la que incluso estuvo de moda cantar asturianadas en Prioro. En el cancionero y especialmente en las rondas, observamos que, en efecto, hay muchos ejemplos que denotan esa influencia del norte, como en la abundancia de los textos de una temática marinera, el aire de asturianada de otras y, en general, en el rastreo de variantes o posibles procedencias que hace Marcelino Díez en los comentarios a las tonadas, dominando lo asturiano sobre lo cántabro. Así, por ejemplo con respecto a *Chalinero*, que la oímos en la ronda de Morgovejo, dice en el cancionero:

La relación de Prioro con Asturias se hace patente en muchos detalles (los hórreos, las madreñas, las asturianadas), también en canciones como esta. Nos han contado que la trajeron al pueblo un grupo de mozos allá por los años 40. Desde entonces se ha cantado siempre.⁸

Es interesante señalar esto porque a pesar de que sean los pueblos la zona de la Montaña de Riaño considerados como de procedencia cántabra en origen⁹, los prioreños sientan más proclives y cercanos una influencia asturiana, con el efecto real en su repertorio musical, cuya causa desconocemos, pero puede estar relacionada en una mayor comunicación o contacto con la vecina Asturias que con Cantabria o mayor interés en dicho contacto que con otras regiones. Tampoco sabemos desde cuando esto es así y si ha variado en el tiempo.

Los niños, en su ronda cantaron alguna canción más que los jóvenes, aparte de *Viva la montaña*, *Debaxio del molino* o *pájaro que vas volando*, oímos algunas de las otras más frecuentes en las rondas de los mayores, pues las cantan acompañados de éstos, de quienes las han aprendido, dado que no es un repertorio propiamente infantil y su cantidad y variabilidad depende de las que les han o vayan enseñando los mayores

⁷ La primera estrofa dice: *Cuando fui a Covadonga | volví con desilusión, | pues me dixo la Santina | que no me tienes nada de amor*. La palabra *dijo* es cambiada en todo el texto por *dixo*, como en este fragmento anterior.

⁸ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 99.

⁹ Aunque hay que tener en cuenta que la tribu cántabra *vadiniense*, cuyo territorio ocupaba toda esta zona en la época prerromana (la parte occidental de Cantabria), su demarcación comprendía también varios concejos asturianos como los de Amieva y Cangas de Onís.

El repertorio de las rondas de los mayores es mucho más amplio que el de los niños y jóvenes, y por lo tanto más sujeto a variaciones de una ocasión a otra. Como hemos dicho, cualquiera de las más de 60 tonadas que aparecen recogidas en el cancionero pueden cantarse, más algunas que se puede ir añadiendo, pero hemos constatado que algunas se repiten siempre, mientras que otras, nos han explicado que ya no se cantan o se cantan poco. Aparte de las que hemos visto atrás, cantaron en todas la rondas (incluyendo la de los niños) las tonadas *Entra galán*, *Madre cuando voy a leña*, *la cruz de mayo*, *las barandillas del puente*, *Marinero sube, sube* y *Ábreme la puerta*.

Entra galán aparece recogida en el *Cancionero leonés* sin indicar variantes en otras provincias. Aparte de la prioreña la encontramos en Quintanilla, aunque otras versiones aparecen en la sección de cantos de baile (núms. 565, 566 y 567), todas ellas del baile de los *titos* por lo que es posible que en Prioro lo fuera en origen también, aunque es difícil asegurarlo debido al préstamo frecuente de coplas entre rondas y bailes. Es otra de las más sentidas por el énfasis que observamos en las distintas interpretaciones, algo que aparece confirmado por Marcelino Díez en el comentario a esta tonada.

Madre, cuando voy a leña es, en realidad, la famosa *Tengo que subir al árbol* de la que Manzano recoge tres variantes en León, pero localiza otra en Santander. En los comentarios dice:

A los asturianos les tocará explicar por qué han tomado como himno una canción que no es sólo asturiana. Aunque tampoco importa demasiado aclararlo. Los himnos tienen contenido porque la colectividad se lo ha dado aunque sean decadentes o vulgares, como lo son casi todos, Pero no deja de ser curioso.

La tonada es bonita y cantable, relativamente reciente. Se presta a hacerle un dúo muy emotivo y emocionante.¹⁰

En *Madre cuando voy a leña* tenemos, entonces, otro ejemplo de influencia asturiana, y es en algunas de las tonadas que más gustan cantar en Prioro, pero le dan su propio sello personal, en este caso con un tempo más pausado y sobre todo por el estribillo que sustituye el conocido *Tengo que subir al árbol* por *Ay maití*, de reminiscencias vascas como indica Marcelino Díez en el cancionero. Nuevamente encontramos la dicotomía exclusivo-común. Una canción de amplísima difusión, como es esta, presenta detalles que la hacen, sin embargo, única, de forma que la sienten suya y no como algo ajeno de lo que se han apropiado.

La cruz de mayo, cuyo origen se remonta a la propia tradición de mayo ya extinguida en Prioro, pasó, sin embargo, a formar parte habitual de las rondas, siendo en la actualidad otra de las canciones más sentidas y interpretadas con mayor emoción de todo el repertorio y prueba de ello es que el propio Marcelino Díez la califica como “una de las más hermosas de nuestro cancionero”. Aparte del propio lirismo que encierra la melodía, el hecho de que no hayamos localizado variantes o versiones de la misma o, cuando menos, que hayan tenido en fechas no lejanas amplia difusión, es sin duda motivo suficiente para sentir que es algo “exclusivo” de Prioro y volcar en ella toda la fuerza expresiva de que son capaces, como pudimos comprobar cada una de las veces que la oímos cantar.

De *Las barandillas del puente* dice Marcelino Díez:

Esta es otra de las canciones más cantadas en Prioro. Hay distintas versiones de la misma en Castilla-León y Cantabria; pero nos ha sorprendido oír una variante bastante parecida a una persona mayor, originaria de un pueblo de Huelva. Esta versión es sólida y coherente, con un particular estribillo que no aparece en otras.

¹⁰ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, pág. 461.

Es esta canción, por lo tanto, otro ejemplo más de una variación particular sobre un tema de amplia difusión con la introducción de un estribillo que le da una entidad propia y la diferencia claramente de otras, cuyo texto denota una factura no muy lejana en el tiempo: *Que yo no quiero eso, larán, lan, la | que yo quiero otra cosa, larán, lan, la | que yo quiero un besito, larán, lan, la | ay, de tu linda boca.*

Con *Marinero sube, sube*, encontramos un caso de la temática marinera de cierta abundancia en los textos del cancionero de Prioro. Manzano la incluye en su cancionero de León pero sólo la recogida en Prioro, calificándola de tonada airosa y graciosa aunque simple, presentando el esquema rítmico del fandango. Localiza una variante en Santander. Por su parte, Marcelino Díez indica que se canta mucho en las bodas, con la introducción de cuartetas alusivas, aunque se puede oír en cualquier ocasión alegre cantada por un grupo de vecinos. Nosotros la oímos en dos de las rondas, la del día 9 y la de los niños. En este caso la variante lo confirma, pero en general, cuando la temática del texto evoca a la mar o lo marinero se le suele dar en Prioro una procedencia cántabra.

Con *Ábreme la puerta* tenemos la canción con la que se suelen acabar todas las rondas y, así fue, por lo menos, en todas las que nosotros participamos (en todas excepto en la de “pedir el queso” por su particular naturaleza). A pesar de que Manzano recoge tres variantes en León (en Jiménez de Jamuz, Castroalcabón y Luyego de Somoza) y otras dos versiones de texto similar en Zamora, indica que su difusión parece, en principio, bastante restringida. En todas ellas hay algunas diferencias en la letra, aunque todas en el comienzo el texto dice *Escucha paloma blanca*, (que es el título por el que figura la canción) en vez de *Ábreme la puerta cielo* de Prioro que produce una entrada de la melodía más directa evitando unísonos de relleno, aparte de introducir algunos cambios en las notas del curso de la melodía, suficiente para que tenga un matiz particular que se percibe con claridad y la distingue de las otras que no poseen estas diferencias y son más parecidas entre ellas, al menos en las recogidas por Manzano. Por otra parte, nos han indicado los vecinos que en Prioro no es de las que se lleva cantando siempre, sino que se introdujo más recientemente, -suponemos que al menos ya entrado el siglo XX- lo que nos hace pensar que se debe a las características especiales que posee de canto dialogado entre hombres y mujeres, que es como la interpretan siempre, -como indicábamos al hablar de las distintas rondas, colocándose enfrentados en los dos lados de la calle- y esto es motivado con toda probabilidad por la aparición de las rondas de los casados o vecinos desde las primeras décadas del siglo XX, en las que intervienen tanto hombres como mujeres y un canto de este tipo, en tales circunstancias, debió de tener éxito rápidamente. Pasando a formar parte de su repertorio habitual.

Otras tonadas que son frecuentemente cantadas en las rondas de los casados, y las oímos en alguna de sus rondas, pero no en todas, son *Ayer te vi que subías*, *En el río de Guadiana*, *Chalinero*, *A la luz del cigarro*, *Una mañana de junio*, *Carretera de León*, *Dale la mano a la niña*, *Esta noche ha llovido*, *Al subir el puerto arriba*, *Carretera, carretera*, *Esta noche rondo yo y Eres buena moza, sí* (*Los cordones que tú me dabas*). Son canciones de amplia difusión. Algunas de estas figuran en el *Cancionero leonés* como *Ayer te vi que subías*, *Una mañana de Junio*, *Carretera, carretera*, *Al subir el puerto arriba*, *Esta noche rondo yo*, *A la luz del cigarro*, y *Los cordones que tú me dabas*.

De tema asturiano son *Chalinero* y *Al subir el puerto arriba*. Esta última, recogida por Manzano en Prioro, de la que localiza variantes cercanas en León pero con el texto de *Los tres arbolitos* y, aparte, también en Galicia. Por su parte Marcelino Díez apunta que en un proceso de asimilación ha dado como resultado dos versiones, esta, y

Asturiana, asturianina, que ha ido cayendo en desuso. Además dice en relación con el texto: “la relación de Prioro con Asturias se hace patente en la idealización de la mujer asturiana.”

Una de las que tal vez cantaron con mayor intensidad fue *A la luz del cigarro*, y de hecho así lo indica Marcelino Díez, al decir que “es otra de las melodías más cantadas últimamente en Prioro”. Es de amplia difusión en toda la provincia de León como lo atestiguan las tres variantes que recoge Manzano bajo el título *A la Virgen del Carmen*, dentro del grupo de *tonadas popularizadas y asimiladas*, de la que apunta que está muy difundida, sobre todo últimamente por interpretaciones de estilo folk, y, prosigue, aunque no pasa de discreta con un ritmo (de vals) no tradicional, su melodía pegadiza y agradable ha propiciado su expansión. Queremos destacar aquí, en primer lugar, la diferencia que en el texto que introducen en Prioro, -porque melódicamente son todas iguales- aunque es un simple intercambio de cuartetas, puede ser suficiente para darle cierta entidad propia. Por otro lado, queremos llamar la atención de la posible influencia sobre el repertorio popular de las versiones hechas por grupos folk y similares como objeto de estudio. Son muchas las cuestiones que cabe preguntarse aquí. Aunque escapa a los límites que nos hemos impuesto, por ejemplo, sólo apuntar que el conocido grupo leonés *La Braña* tiene en su discografía muchas de las canciones que se cantan en Prioro (y en toda la provincia), y su relación, en principio, tan grande con el actual repertorio popular hace necesarias aportaciones en esta dirección.

Sobre *Los cordones que tú me dabas* el propio Manzano ya dice que la gente la canta con apasionamiento. No en vano aparte de indicar que es de difusión amplísima, apunta que figura en todas las antologías de música popular como canción leonesa, sin localizar variantes en otras regiones. Sin embargo, Marcelino Díez dice que aunque en Prioro se canta bastante, se considera foránea. Detrás de esta apreciación puede estar el hecho de que su versión no posea diferencias con el resto.

Una mañana de Junio únicamente la oímos en la Ronda Mayor de las fiestas, pero se canto con gran emoción. Por Marcelino Díez sabemos que es cantada por los vecinos con cierta frecuencia, siempre de forma muy sentida. Aunque es también de amplia difusión, su versión de tonalidad diferente (de tendencia arcaizante) es un rasgo identificativo de exclusividad para ellos. Manzano recoge precisamente esta versión y dice:

La tonada está muy difundida, aunque tardíamente. Lo mismo sucede con el tema literario, que rezuma un romanticismo decadente y vulgar. Las últimas variantes ya han formado parte del folklore de excursión, de campamento y de taberna, y enlazaban esta canción con la que comienza *Yo te daré, niña hermosa...* La versión que aquí damos se salva, al menos, de esta forma tan decadente. El modo de Mi cromatizado vuelve a aparecer aquí, y quizá otra vez por efecto de la aceptación de un tema que, aunque venga de fuera, es asimilado con rasgos musicales *nativos*, por así decirlo.¹¹

Por último, *Carretera de León, En el río de Guadiana, Dale la mano a la niña y Esta noche ha llovido* las oímos en una sola ocasión. De todas ellas, la que tal vez se cante con más asiduidad, según nos explican los vecinos, es *Esta noche ha llovido*, pero destacamos *En el río de Guadiana* por ser la única de la que no hemos hallado referencias. Se trata de una melodía de tonalidad arcaizante y tal vez por ello se interprete menos y tienda a relegarse. Además, es posible que ya haya sobrevivido fragmentaria pues el texto consta únicamente de dos cuartetas y entonces, como apunta Marcelino Díez, se basa sólo en la repetición de un breve motivo.

¹¹ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, pág. 312.

Como hemos visto, salvo en algún caso, el repertorio de rondas tiende a incidir más en las tonadas de amplia difusión, algunas de las cuales son de las más coreadas de todas, con lo que, salvo las posibles variaciones en el mismo, pues las rondas a las que asistimos son sólo es una muestra, parece que lleva una doble tendencia a la reducción y a la concentración en las canciones más conocidas, salvo unos cuantos ejemplos de tonadas propias o exclusivas que están presentes, pero no en todas las rondas. Con todo, a muchas de estas canciones, que Manzano denomina “de la tierra”, se les ha dado un sello o algún detalle propio que las diferencia de la generalidad (en el texto, en el tempo, en alguna nota) cuando no directamente en alguna versión de tonalidad o melodía más particular en relación con lo más difundido.

Sobre la tonalidad de estas canciones de ronda lo primero destacable es que, en general, el predominio de lo tonal “moderno” es muy claro. La mayor parte de las canciones llamadas “de la tierra” poseen características de una procedencia más bien reciente que se evidencia en los comportamientos melódicos, en la supeditación clara a las estructuras tonales (sobre todo la alternancia tónica-dominante), el empleo de giros tópicos tonales, progresiones y abundancia de saltos o movimientos interválicos (como la sexta o la séptima) poco habituales en el repertorio tenido como más tradicional y arcaizante.

Marcelino Díez analiza la tonalidad del conjunto del cancionero¹² e indica que el grupo más numeroso lo comprenden las melodías de carácter modal, que suponen un 53% del total y, siguiendo el sistema de organización propuesto por Manzano, los *modos* más frecuentes son el de *mi* (el 24% del total), *la* (el 16% del total) y *sol* (el 10% del total), seguidos de unos pocos ejemplos con dudas sobre su naturaleza, bien por ámbito estrecho o bien por ambigüedad en la entonación. Pero hemos de tener en cuenta que lo que corresponde al conjunto del repertorio recogido es en gran medida “pasivo”, pues no es todo lo que se canta en la actualidad o repertorio “activo”. Muchas de las tonadas permanecen sólo en la memoria de algunos colaboradores dado que muchas de las prácticas que les servían de soporte se han reducido y/o se han modificado (como en el caso de las rondas), o bien han desaparecido. El repertorio “activo” en las rondas, como decimos, presenta un reducido índice de entonaciones modales, aunque, repetimos, lo tomado por nosotros es sólo una muestra, no creemos que tenga grandes variaciones en este sentido, más bien, si no a reducirse, lo modal parece tendente a estacionarse, pero improbable a aumentar con respecto de los modos mayor y menor modernos. Sin embargo, hemos hallado un par de casos en los que podría parece darse un proceso, el que Manzano denomina de “involución modal”, que trataremos más adelante.

Como hemos dicho, el repertorio observado en las rondas es predominantemente tonal. En gran medida los constituyen las llamadas “canciones de la tierra” que presentan rasgos tonales muy claros hasta el punto de poder considerarse en una parte importante de factura reciente. Presentan esta tipología algunas de las canciones más repetidas en las rondas, tales como *Viva la montaña*, *Una noche muy oscura*, *Pájaro que vas volando*, *Debasio del molino*, *La Santina*, *Madre cuando voy a leña*, *La cruz de mayo*, *Las barandillas del puente*, *Marinero sube sube*, *Chalinerio*, *A la luz del cigarro*, *Ayer te vi que subías*, *Los cordones que tú me dabas* y *Al subir el puerto arriba*. Si bien, algunas de ellas presentan rasgos de una ascendencia modal tal vez más antigua y quizá asimilados por la tonalidad moderna, como *Debasio del molino*, *Al olivo al olivo*, *Entra galán*, *Esta noche rondo yo*, *Esta noche ha llovido* y *Carretera de León*. Mientras que

¹² Bajo el epígrafe *La melodía y sus elementos*. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., págs. 333-349.

de entonación modal encontramos *Ábreme la puerta*, *En el río de Guadiana*, *Adiós rosina de mayo*, y la tonada “de pedir los quesos” (*A tu puerta llegamos*), que presentan las escalas del *modo de mi* y *modo de la*.

Dentro del grupo de tonalidad moderna, aparte del predominio del modo mayor sobre el menor en una proporción de casi el doble, hallamos rasgos comunes en los comportamientos melódicos. Por ejemplo, hay abundancia de la estructura que consiste en dos semifrases iniciales, una por verso, de igual esquema rítmico, con terminación en diferente grado de la escala (I-IV, II-I, I-V...), muchas veces a modo de pregunta-respuesta, siendo la segunda, en ocasiones, literalmente un transporte a otra altura de la primera. Tras esto, es también frecuente la repetición de todo lo anterior, pero con evolución de la segunda semifrase con añadido final en forma de remate -que suele corresponder a otros dos versos-, o que enlaza con un estribillo o coletilla según su extensión. Este sencillo esquema es muy frecuente en la música tradicional, pero evidentemente no es el único, mientras que en estos ejemplos parece tender a predominar sobre otros, es decir a una cierta homogenización en las estructuras melódicas hacia estas fórmulas, que producen, a nuestro juicio, debido a la especial facilidad para la memorización un caldo de cultivo para su expansión, algo que contribuye sin duda a que muchas de estas tonadas sean una difusión más o menos amplia. El siguiente ejemplo, *Una noche muy oscura*, es uno de los que presenta de forma más clara esta forma de comportamiento.



Evidentemente, no todas presentan esta forma de gran sencillez, pero, como decimos son muchos los casos que muestran esquemas rítmicos repetidos y modelos melódicos imitados o transportados, con frases enunciativas y conclusivas, como *Viva la montaña* (que se puede ver atrás), *Pájaro que vas volando*, *Al olivo al olivo*, *Entra galán*, *Madre cuando voy a leña*, *La cruz de mayo*, *Las barandillas del puente*, *Marinero sube sube*, *Esta noche rondo yo*, *Ayer te vi que subías*, *Chalinerio*, *A la luz del cigarro*, *Dale la mano a la niña*, *Esta noche ha llovido* y *Al subir el puerto arriba*. Esta repetición de esquemas también pone de manifiesto que tal vez el origen de muchas de estas tonadas sea el baile y han pasado al repertorio de ronda, algo, por otra parte, bastante frecuente. Especialmente, creemos que la influencia de la jota se deja notar en muchos casos-aunque también otros modelos más recientes como el vals-, por el predominio de los ritmos ternarios (dos tercios del presente repertorio) que por una adaptación a un cambio de funcionalidad quizá se han dilatado rítmicamente hacia formas más líricas, por así decirlo, propias de los cantos a voz sola de las rondas. Por otro lado, es lógico pensar que extinguido el baile como práctica habitual, parte de su repertorio, vivo en la memoria de los mayores¹³, haya pasado a las rondas de éstos de forma natural como recuerdo nostálgico de otros tiempos.

¹³ Un dato a tener en cuenta es la relativa escasez de bailes recogidos en el Cancionero popular de Prioro, que apenas supera la veintena de ejemplos entre jotas y titos (13 y 9 respectivamente), lo que prueba el olvido al que se somete el repertorio al pasar a un estadio pasivo en la memoria.

El uso frecuente en estas tonadas de la repetición de un modelo melódico en otras alturas se puede encontrar, bien de forma simple con un cambio de altura en una frase (normalmente una segunda o tercera superior), o bien con la repetición en forma de progresión (descendente). Esto último aparece con frecuencia en estribillos. Estos son recursos propios de la tonalidad moderna, aunque no exclusivos, pues como veíamos en la segunda parte de este trabajo, hay ejemplos del *modo de mi* con progresiones descendentes, generalmente apoyándose en las notas del tetracordo descendente propio de la llamada *cadencia andaluza*, posiblemente de origen más reciente y debido a la influencia de la armonía en los acompañamientos instrumentales.

En cuanto al transporte simple de una frase repetida literal o parcialmente en otra altura hallamos ejemplos como *La cruz de mayo*, *Las barandillas del puente*, *Marinero sube sube, al subir el puerto arriba, a la luz del cigarro* y *Ayer te vi que subías*.

Este es el inicio de *Las barandillas de puente*:

$\text{♩} = 66$
 Las ba-ran-di-llas del puen-te se me-ne-an cuan-do
 pa-so, yo a ti so-li-ta te quie-ro,

Y el de *Ayer te vi que subías*:

$\text{♩} = 144$
 A-yer te vi que su-bí-as por la a-la-
 me-da pri-me-ra con la fal-da co-lo-

Las progresiones son frecuentes en los estribillos, pero aparecen también en tonadas sin estribillo, sobre todo en las partes finales. De las 12 tonadas con estribillo del repertorio que oímos, en cuatro encontramos progresiones descendentes de clara factura tonal: *Madre cuando voy a leña*, *Ayer te vi que subías*, *Las barandillas del puente* y *La Santina*. Este es el estribillo de *las barandillas del puente*:

$\text{♩} = 152$
 Ay mai - tí, ay mai - tí, ay mai - tí, ay mai - tí, ay mai - tí ay mai-
 tí, ay, ay a - ay. Ay mai - tí, ay mai - tí ay mai -
 tí ay, mai - tí, ay mai - tí, ay mai - tí, ay, ay, ay.

De las tonadas sin estribillo encontramos progresiones en tres ejemplos, en *A la luz del cigarro*, *Debasio del molino* y *Al subir el puerto arriba*. Esta es la última:

$\text{♩} = 69$
 Al su-bir el puer-to a - rri - ba y al ba-jar a la ca-
 ba-ña, me me-tie-ron pri-sio-ne-ro, me me-tie-ron pri-sio-
 ne-ro los o-jos de u-na as-tu-ria-na.

En este caso, la progresión descendente ocupa gran parte de la tonada hacia el final, algo que es común a estas tres tonadas.

La presencia de ejemplos modales en las rondas a las que asistimos, son escasos en relación con los de clara naturaleza tonal. Como hemos apuntado atrás, son modales: *Ábreme la puerta*, *En el río de Guadiana*, *Al olivo al olivo*, *Una mañana de junio*, *Adíos rosina de mayo* y la ronda *de pedir los quesos*. Estas canciones que están entre las que se cantan con frecuencia en las rondas no son las únicas que poseen entonaciones modales. En el repertorio de rondas del cancionero de Prioro (incluidas en el grupo de *quintos*, de *rondas* y las canciones *lírico poéticas*) hemos contabilizado que aproximadamente un tercio posee estas entonaciones arcaizantes. Aunque cualquiera puede en un momento cantarse por el grupo de mayores. Lo que nos interesa aquí es observar las que se cantan con asiduidad y especialmente por todos los grupos de edad, para presenciar la tendencia que sigue el repertorio activo. Con todo hay ejemplos que permanecen muy vivos en los mayores, como hemos comprobado al oírlos cantar en entrevistas particulares, figurando de la misma manera en el cancionero, tales como *La valencianita*, *A la boca de una mina*, *Soldadito artillero*, *Carretera carretera*, *Donde va la mi morena*, *El pañuelo de mi novia*, *Síguela Manuel*, *Una mañana temprano*, y *El agua de la marina*. Cualquiera de estos ejemplos que presentan la entonación del *modo de mi* (excepto *El pañuelo de mi novia* adscrito a un pentacordo mayor, tal vez *modo de sol*) puede cantarse en las rondas de los mayores, pues todos los que intervienen en éstas las conocen, pero no están entre las más cantadas en el presente. Por otra parte, uno de los casos modales que oímos podría integrarse en este grupo pues se trata de un canto de boda, *Rosina de mayo* –que se dedicó a una pareja de recién casados en Morgovejo–, y como tal parece que no se canta salvo excepciones, pero se sigue cantando en las bodas. Presenta el *modo de mi* cromatizado:

$\text{♩} = 60$

A - diós, Ro - si - na de ma - yo, di - me cuán - do vas a vol -
ver. A - diós y da - me la ma - no que no te vuel - vo a
ver, do - ra - do cla - vel. A... ...vel.
Ten - go pe - na si te ve - o y - si
no te ve - o, do - ble, no ten - go más a - le -
grí - a que cuan - do mien - tan tu nom - bre.

En relación con la versión que Manzano recoge en Prioro en los años ochenta con ésta, más de quince años después, dejando aparte las diferentes soluciones rítmicas, encontramos únicamente ligeras variaciones en la entonación, en lo que corresponde a los sonidos ambiguos pero en pasajes intermedios (uno en movimiento descendente y el otro ascendente) y no en las cadencias que en ambos casos permanecen idénticas. Este es el inicio de la versión de Manzano donde se puede ver todo esto:

19 Adiós, rosina de mayo

$\text{♩} = 60$

Prioro

A- diós, ro- si- na de ma- yo, di me cuán- do vas a vol-

ver. — A- diós y da- me la ma- no, que no te vuel- vo a

ver, — do- ra- do cla- vel; — a- diós y da- me la

Marcelino Díez indica que el repertorio lleva dos caminos distintos: por un lado, el que sigue evolucionando con cambios en la entonación y, por otro, el que queda estancado y no presenta cambios con el tiempo. En efecto, con el primero nos encontramos frente a una serie de tonadas que presentan una evolución, que se nota al oír la misma canción a distintas generaciones, produciéndose una transformación de melodías modales (cantadas por los mayores) en melodías tonales (al ser cantadas por los jóvenes), pero también con discrepancias en cuanto a los textos, es decir, la existencia de diferentes variantes simultáneas. Esto pone de manifiesto también un problema, el que presenta la recopilación tradicional en lo referente a la selección de documentos, ya no sólo distinguir entre lo que se puede considerar tradicional y lo que no lo es, sino, aparte de las distintas variantes de una localidad a otra, cuáles seleccionar de entre las que aparecen dentro de una misma población, algo absolutamente frecuente y natural hasta tiempos recientes. Cita Marcelino Díez, como ejemplos de este tipo en su cancionero, *Carretera carretera*, *Dónde va la mi morena*, *Ábreme la puerta cielo* o *El mozo arriero*, donde lo más frecuente es la elevación del III grado en la cadencia, lo que tiene como resultado un modo mayor con el VI grado rebajado¹⁴. En la segunda parte de este trabajo hemos visto la escala mayor con el VI grado rebajado, que aparece con frecuencia en diferentes recopilaciones y es posible que pueda proceder en varios casos de un *modo de mi* que tiende a hacer mayor el tetracordo inferior elevando el II y III grado, pero en otros, de un modo menor que directamente se hace mayor. La tendencia hacia el modo mayor queda reflejada por la cantidad total de ejemplos tonales en el cancionero, con un total de 47 en modo mayor, sobre 27 en modo menor¹⁵. En el repertorio actual por nosotros oído en las rondas también la proporción es del doble de ejemplos en modo mayor.

Pero, frente a estos casos en evolución indica una especie de –textualmente– “fijeza casi monolítica” en una serie de tonadas, que son de las más características del repertorio. Cita ejemplos tales como *Adiós rosina de mayo*, *la canción de los quesos*, *Canto de la rosca*, *Una noche muy oscura*, *Dale la mano a la niña*, *Debasio del molino*, *Marinero sube sube* y *La valencianita*, entre otros, en los que no se observa variaciones con el tiempo. En nuestra opinión, esto sucede cuando se toma conciencia de lo propio y tiende a conservarse y más si queda establecido como emblemático o exclusivo. Un ejemplo por excelencia de los citados atrás es *la canción de los quesos*. Esta es la transcripción que figura en el cancionero de Prioro, tal y como nosotros a oímos:

¹⁴ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: Op. cit., pág. 338.

¹⁵ Ibidem, pág. 337.



Esto apunta Marcelino Díez sobre la tonada:

La pieza es una verdadera reliquia: Melodía de rasgos muy arcaicos, de ritmo libre, de estrecho ámbito (una cuarta); pieza inalterable y exclusiva para esta ocasión. Nadie se plantea si es bonita o no, nadie pensó jamás en sustituirla por otra; es la misma que los viejos oyeron cantar a sus abuelos, la misma que se cantó el año pasado y la misma que se cantará este año.¹⁶

Por su parte, Miguel Manzano indica:

El canto petitorio de Prioro, *Ronda de pedir el queso*, presenta una interesantísima y arcaica fórmula melódica de estructura cuasi salmódica, en un La modal de ámbito estrechísimo (cuarta disminuida), a medio camino entre el diatonismo y la coloración cromática del VII grado, que aparece con una estabilidad muy característica en decenas de tonadas que se estructuran melódicamente sobre este mismo sistema.¹⁷

Al observar la melodía recogida por Manzano, efectivamente podemos comprobar la tendencia a sensibilizar el VII grado en las cadencias:



Se podría decir, utilizando las palabras de Manzano, que esta tonada ha sufrido un proceso de *involución*, volviendo a presentar el VII grado como subtónica modal en las cadencias, al contrario de lo que cabría esperar, es decir la tendencia a elevar todo VII grado. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que se trata de una transcripción sobre una muestra única y, como afirmaba Lothar Siemens¹⁸, la interpretación está sujeta a una variabilidad que depende de numerosos factores, como los distintos momentos del

¹⁶ Ibidem, pág. 20.

¹⁷ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. II, tomo II, pág. 450.

¹⁸ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Las canciones de trabajo en Gran Canaria...*

día, estados de ánimo y, en este caso, siendo colectiva, de los diferentes intérpretes que la cantaron¹⁹. Pero también es posible que haya habido una influencia que detuviese una tendencia a la tonalización completa, que se puede deber a la toma de conciencia, en un momento dado, de la tradición de pedir los quesos como algo exclusivo y muy antiguo, que se ha hecho desde siempre y hay que conservar. En este hecho también tienen su aportación los responsables políticos, promoviendo su conservación y vendiendo al exterior dicha tradición como algo muy antiguo y exclusivo, tal y como se puede ver en los programas de las fiestas patronales o en la *página web* del propio ayuntamiento.

Otro de los ejemplos modales que oímos en las rondas fue *En el río de Guadiana*. Esta tonada presenta un colorido muy interesante, pues se inicia con un tetracordo mayor que se transforma en menor por el cambio en el III grado, algo que se encuentra en decenas de tonadas en las recopilaciones consultadas. Marcelino Díez, siguiendo el sistema de Manzano, la sitúa dentro del grupo del *modo de la* con el III grado cromatizado:



Al olivo, al olivo, que oímos varias veces a los jóvenes en la *ronda de los quesos* es un ejemplo, según Manzano, de modo mayor con final en el III grado. Por su parte Marcelino Díez la sitúa dentro del *modo de mi* en la versión de texto *Yo he visto una palomita* (núm. 110) con la misma melodía que la segunda de las cuatro variantes que recoge Manzano:

194b Al olivo, al olivo

Allegretto Mansilla del Páramo

253

Con todo, no presenta variaciones en la tonalidad entre la muestra tomada por Manzano y la de Marcelino Díez casi 20 años después. Para nosotros no queda claro si procede de un *modo de mi* pues las dos opciones tienen argumentos a favor. Por un lado se adapta a una posible secuencia de acordes tonales, pero por otro tiene cierto aire arcaizante, que la acerca a un soniquete con un recinto sonoro muy frecuente en estos casos y no aparece la fundamental del modo mayor, aunque el posible V grado del

¹⁹ Los vecinos no recuerdan quiénes cantaron en estas sesiones, pues dicen que han colaborado en varias grabaciones entre investigadores y grupos folk, lo que les produce cierta confusión en la memoria y no sitúan esas en concreto.

modo mayor tiene un peso específico. El hecho de que la última variante que recoge Manzano presente un *modo de mi* claro no ayuda a resolver esta duda: “De esta tonada difundidísima, en Do tonal con final en la 3ª (Mi), damos tres variantes tonales y una 4ª, 194d, en que la intérprete, confundida seguramente por ese final en Mi, cromatiza el sistema y hace una curiosa recreación que, a pesar de ser a todas luces infiel al original, revela esquemas mentales arcaizantes en lo musical”²⁰ Por otra parte, la variante que aparece en el Cancionero popular de la provincia de Santander de Córdoba y Oña recogida décadas antes es prácticamente idéntica y confirmaría la posición de Manzano:

77. **Al olivo, al olivo.**

DE TRASMIERA.

Alegro moderado $\text{♩} = 116$

Al o - livo, alo - li-vo, al o - livo su - bí; por cor-
Del o - li-vo ca - í, quién me reco - ge - rá; u - na
tar u - na ra - ma del o - li-vo ca - í.
gachí mo - re - na, que la mano me da.

Por último, la tonada que se suele cantar siempre al final de las rondas, *Ábreme la puerta*, como ejemplo del grupo que Marcelino Díez presenta como en evolución, posee la entonación del *modo de mi* en uno de los comportamientos más frecuentes que hemos observado, relacionado con el arquetipo del *grupo 6* de Torner: peso estructural en el IV grado con saltos desde la fundamental en arranques y elevación del III grado como bordadura de ese IV grado, recinto sonoro de sexta desde la fundamental y fórmula cadencial también apoyándose en el IV grado.

$\text{♩} = 96$

Á - bre - me la puer - ta, cie - lo, que de
no - che ven - go a ver - te, á - bre - me la puer - ta,
cie - lo, sin nin - gún in - con - ve - nien - te.

Sin embargo, encontramos que la versión recogida años atrás por Manzano en Prioro nos podría hacer pensar nuevamente en una tendencia inversa a la esperada, en una involución, pues presenta en la cadencia el II y III grado elevado de forma estable y por tanto de un modo mayor con el VI grado rebajado:

²⁰ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit., vol. I, tomo I, pág. 161.

121e Ábreme la puerta, cielo (Escucha, paloma blanca)

♩ = 92 Prioro

153

A-bre-me la puer-ta, cie-lo, que es-ta
no-che ven-go a ver-te; á-
bre-me la puer-ta, cie-lo, sin nin-gún in-con-ve-
nien-te.

Sería por tanto del grupo de tonadas cuya evolución se ha detenido. Al igual que la tonada *de pedir los quesos*, puede haber influido la toma de conciencia del propio repertorio como algo de sumo valor cultural e identitario que se debe conservar y desde ese mismo momento se detiene su evolución natural. Pero, a diferencia de la *ronda de los quesos*, sabemos que esta tonada no es de tradición antigua en Prioro y se canta más últimamente y, sin embargo, de las otras variantes incluidas por Manzano (núms. 121 a-i) únicamente la de Argovejo (121f), prácticamente idéntica, presenta también el *modo de mi*, mientras que el resto van desde un estadio ambiguo en el tetracordo inferior, entre el modo menor y el de *mi* (por el II grado atemperado), hasta el modo mayor, pasando por su estadio ambiguo (II y III grados atemperados), incluso en una de ellas la propia colaboradora introdujo cambios durante la interpretación, pasando por estas variaciones en la entonación:

121b Escucha, paloma blanca

♩ = 88 Castrocalbón

150

Es-cu-cha, pa-lo-ma blan-ca, que es-ta
no-che voy a ver-te; a-só-ma-te a la ven-
ta-na, si no hay in-con-ve-nien-te.

(las tres melodías inferiores son variantes que la intérprete introdujo)

Esto, en primer lugar, pone de manifiesto la variabilidad existente en la entonación en determinadas tonadas con una cierta difusión, teniendo en cuenta que son tomadas habitualmente de una única muestra y dicha variabilidad se puede dar incluso en diferentes interpretaciones; y, en segundo lugar, que la tendencia a la evolución del *modo de mi* al modo mayor no está tan clara en un sólo sentido, y parece, por lo que este

ejemplo muestra, que puede haber oscilaciones en una dirección u otra, tal vez pasando por estadios intermedios o ambiguos. Es posible que la tonada se trajese a Prioro con una entonación del modo mayor, o tal vez ambigua, y que el gusto de los vecinos la haya ido derivado a un *modo de mi*, tonalidad de mucho arraigo en su acerbo musical. En cualquier caso, en todas las ocasiones que la oímos presentaba la entonación clarísima del *modo de mi*, y creemos que puede ser más bien un ejemplo de la entonación “fijada” y no “en evolución”, pues no parece que vaya a evolucionar, al menos desde que fue recogida en el cancionero hasta la fecha no lo ha hecho.

Una cuestión de interés relacionada con las diferencias interpretativas de algunas tonadas dentro de Prioro es proporcionada por nuestra colaboradora Juana Rodríguez²¹, cuando afirma que la versión que ella cree auténtica tal y como se cantaba en el pasado, es diferente a la que canta en la actualidad el resto del grupo de entusiastas, aunque dichas diferencias son muy sutiles, afectando ligeramente a la velocidad y a cambios en el texto de algunas estrofas, no a la tonalidad, y para ella las tonadas son diferentes: “tenían otro *son*”. “Cada canción tiene su propio *son*”, añade. El concepto de *son* parece tener entonces un sentido amplio, que es más evidente en las diferencias de tempo, rítmica y cambios en el texto, pero no concibe la distinción de un parámetro aislado como puede ser el modelo de entonación, pues al preguntar sobre el tono de las canciones que cantó, aunque tuvieran el mismo, siempre nos responde: “tiene otro *son*”, y aunque reconoce que determinadas canciones tiene un *son* similar, éste no corresponde a la tonalidad, sino a la combinación de diversos factores donde se incluye y parecen ser más importantes el ritmo y el tempo. Este dato corrobora las indicaciones que hacen Lothar Siemens y Dorothe Schubarth, reflejadas en los apartados correspondientes a Canarias y Galicia de la segunda parte, de que algunos cantores distinguen como “versiones” diferentes las que en realidad sólo se diferencian en la rítmica y la velocidad, y por tanto no se reconocería el modelo de entonación, al menos como factor esencial, sino dentro de un todo.

El repertorio más frecuente en las rondas a las que asistimos es el que corresponde a las “tonadas de la tierra” de amplia difusión y de factura tonal reciente en una parte importante. Frente a esto encontramos algunos ejemplos de naturaleza tonal pero con aire arcaizante que en la observación de algunas variantes parecen indicar un origen modal. Otros, de presumible origen tonal, parecen tender del modo menor al modo mayor por la elevación del III grado, como el caso de *Viva la montaña*. Y por último, un pequeño grupo que han quedado petrificados en ese estadio más arcaizante y poseen entonaciones modales, que incluso tras una tendencia que parecía ir encaminada a la tonalidad moderna, como en el grupo anterior, han persistido en los modelos primitivos, algo que puede confundirse con un proceso de involución, pero puede ser más bien equivalente o estar relacionado con el fenómeno de *conservación*, de las actitudes frente a la tradición, pero observado desde el punto de vista tonal, es decir, que la toma de conciencia del valor de lo propio actúa sobre la propia evolución deteniéndola.

²¹ Entrevista: Prioro, 12-8-06.

Conclusiones

A través de la búsqueda de los sistemas de organización melódica según los diferentes cancioneros analizados hemos podido constatar los problemas a los que nos enfrentamos al utilizar dichas fuentes, a cuya realización ha dedicado el mayor esfuerzo la etnomusicología en España. A pesar de que las obras consultadas ocupan un gran espacio temporal, todo el siglo XX, y de las diferencias particulares, encontramos muchas coincidencias entre ellas, de tal manera que se pueden agrupar en tres periodos históricos: los anteriores a la Guerra Civil, los de la etapa franquista, sobre todo desde la creación del *Instituto Español de Musicología* (IEM) y, por último los de la etapa democrática y en especial desde el momento de creación de las Comunidades Autónomas¹. Consultando algunas obras emblemáticas de estas fases se observan diferencias: del primer periodo, el cancionero asturiano de Torner, los vascos de Donostia y Azkue y en especial la *Obra del cançoner popular de Catalunya*, nos muestran unas obras tempranas de gran interés. En Torner veíamos una primera aproximación al análisis de los contenidos con la sistematización de los comportamientos melódicos en sus perfiles esquemáticos, y en la *Obra del Cançoner*, aparte de lo ambicioso del proyecto y de los trabajos reflexivos que incluye, encontramos una especial sensibilidad hacia el contexto y los colaboradores.

Del período franquista, aunque hay trabajos importantes publicados por algunos de los más grandes folcloristas y por el IEM, como los cancioneros de Madrid, La Rioja y Huesca, encontramos un asilamiento o atraso en materia epistemológica, con un freno sobre algunas cuestiones que la etapa anterior parecía fraguar, pese a las excepciones particulares y el trabajo del IEM, con sus "misiones" realizadas en muchas regiones, hay un buen número de obras de carácter escasamente científico. Se pueden trazar dos etapas bien diferenciadas, la primera correspondería a la dirección de la Sección de Folclore del IEM por el alemán Marius Schneider (1944-1961), cuya influencia se prolongará casi una década más, con una continuidad en la metodología empleada en torno a la funcionalidad dentro de los sistemas de ciclos; y otra que se sitúa en la etapa tardofranquista, la década de los 70, con una clara tendencia a la reducción lenta y progresiva de actividades de recogida y publicaciones, muy probablemente como reflejo de la incertidumbre política².

Un cambio radical se produce en la etapa democrática de las autonomías a partir de los años 80, con trabajos como el cancionero de Galicia de Schubarth, el de Guadalajara de Lizarazu y los de Miguel Manzano. A partir de entonces nos encontramos con obras monumentales por la cantidad del material recopilado y los trabajos reflexivos que incluyen, pero también con una buena porción de obras menores. Hay una activación o reactivación de las identidades regionales, con un incremento considerable de las aportaciones económicas que se refleja en la edición de obras de muy diversa naturaleza: reediciones, publicación de trabajos inéditos, colecciones especializadas sobre instrumentos o géneros concretos, colecciones breves y obras para el aficionado. En esta etapa se pueden también diferenciar dos periodos: una primera fase, que corresponde a los años 80, con una reanudación de actividades muy clara e inversa al tardofranquismo, de tal magnitud que, en cantidad de materiales publicados, se puede

¹ Esta división básica ha sido esbozada por algunos autores como Josep Martí i Pérez y Emilio Rey García.

² Se podría situar como punto de referencia el intento de aire reformista del gobierno de Carlos Arias Navarro, reflejado en el discurso ante las Cortes de 1974, también llamado "el espíritu del 12 de febrero."

considerar "la década de oro" de la recopilación española, con más de un centenar de trabajos; y otra, a partir de los años 90, cuyo proceso se invierte progresivamente fruto de la apertura de la disciplina a los nuevos campos de estudio³.

Las aportaciones económicas en general han sido muy escasas en todo el siglo. Basta con echar un vistazo a las introducciones de los cancioneros para encontrar muchos ejemplos de quejas sobre los desamparos institucionales y lo parco de las inversiones públicas. Esto ha influido muy negativamente, con una escasez de recursos materiales y tecnológicos, la reducción de las áreas de trabajo, y de las ediciones, con cribas importantes del material recogido. Además, hay un gran retraso en la institucionalización de la disciplina y formación específica de los recopiladores, siendo predominante el perfil de sacerdote interesado en el folclor, pero no sólo el aficionado, que recoge canciones durante años en su tiempo libre por los pueblos de destino eclesiástico, sino que algunos se encuentran entre los folcloristas importantes y formaron parte de las misiones del IEM en la etapa franquista.

Sobre las teorías encaminadas a explicar los sistemas de ordenamiento tonal, además de su escasez relacionada con la falta de estudios reflexivos, destaca un apego a los planteamientos iniciales de la disciplina, es decir, modelos de análisis exclusivamente basados en sistemas de organización sonora procedentes de la música "cult", de tal manera que nos encontramos principalmente con los *modos griegos y gregorianos*, aparte de las escalas mayor y menor modernas, pero con el matiz añadido de elementos orientales y concretamente árabes o arábigo-españoles (andaluces). Hasta tiempos más recientes, entrado el último tercio del siglo XX, no se han visto intentos de sistematización con elementos propios de la música tradicional en aquellos casos que no corresponden a la *bimodalidad* moderna. El progresivo aperturismo en materia epistemológica se puede constatar en los aparatos reflexivos de los cancioneros de la etapa democrática. Pese a ello, hallamos todavía en cierta medida ese apego al análisis según la organización tonal "cult", que se evidencia en taxonomías basadas en la octava (o en la séptima) y, aunque se reconocen formas menores, éstas simplemente se enumeran por interválicas (tercera, cuarta, quinta, sexta...). No hay otros modelos de análisis basados en la reducción a elementos menores a la escala heptáfona, como ya sucede en los planteamientos teóricos dados a conocer en otros países décadas atrás⁴, destacando la especial importancia que se da al tetracordo en las formas melódicas no tonales, que es aplicable en particular al *modo de mi*, pero extensible al conjunto del repertorio modal, donde el peso específico del IV grado en muchas construcciones melódicas ya está indicando la base tetracordal a la que se puede reducir una buena parte de dicho repertorio.

La importancia del tetracordo en la música occidental se deja ver a lo largo de la historia, por ejemplo, en el canto eclesiástico, sin que ello sea necesariamente reflejo de influencias sobre la música popular, más teniendo en cuenta que la cuarta es una unidad melódica de importancia también en numerosas culturas no occidentales. La reducción a conjuntos de elementos sonoros se debe hacer en función de los comportamientos melódicos, recintos, ejes estructurales o notas de peso, y aunque el tetracordo muestra una especial importancia no es la única unidad melódica existente ni la menor posible.

³ Se podría situar como punto de referencia el año 1992, con la creación de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología y la posterior institucionalización de la disciplina en estudios superiores (1995).

⁴ Una excepción constituye un breve ensayo sobre la melodía popular catalana de RÖVENSTRUNCK, Bernat: *Singularitats de la Canço Popular Catalana*. Barcelona: Clivis, 1979. El autor indica que los modos de división de la octava son insuficientes para el estudio de aspecto tonal de la melodía popular, utilizando estructuras menores: tritonos (terceras), tetracordos, pentacordos, hexacordos y sus posibles combinaciones; pero para el análisis del movimiento melódico se basa en modelos o motivos serialistas: versión, inversión, retrogradación, incluso acudiendo a motivos de Webern, algo que es muy discutible.

En numerosísimos casos que hemos analizado del *modo de mi* cromatizado, el más abundante, con peso en el IV grado, alteración exclusiva sobre el III grado (elevado) en bordadura sobre ese IV grado y con ámbito de sexta o séptima, se pueden reducir a un tetracordo (*mi-la*) al que se superpone una tercera (*la-do*) u otro tetracordo (*la-re*). Otros casos, como el abundante modelo de eje en el V grado y apoyo en el III grado (elevado), presentan una base pentacordal a la que se pueden sumar o superponer diversas células por encima según los casos; o el modelo descendente desde la octava, que con frecuencia posee un eje estructural doble entre el IV y V grado, se puede reducir a dos tetracordos *mi-la* y *si-mi*. Otros presentarían otras combinaciones.

La reducción a modelos menores de la escala heptáfona es también aplicable al estudio de las alteraciones, que pueden analizarse como resultado de la combinación de diferentes entonaciones, muchas veces superpuestas. En numerosas tonadas en el *modo de mi* es frecuente hallar la combinación de un tetracordo mayor, en el típico movimiento ascendente con el II y III grados elevados conjuntamente; el menor, cuando sólo aparece el II grado elevado, que es tenido muchas veces como contaminación menor cuando se da en procesos cadenciales o insistentemente; y del propio de *mi*, cuando es diatónico. Otras, cuyo ámbito alcanza una séptima, son muchas veces reducibles a dos tetracordos superpuestos *mi-la* y *la-re*, donde éste último puede ser mayor (*la-si-do sostenido-re*), si aparece el VI grado elevado, menor, si no se eleva, o de *mi*, si encontramos el V grado rebajado (*la-si bemol-do-re*). Esto es aplicable también a otras posibles unidades menores o mayores al tetracordo dependiendo de los ejes estructurales de la tonada, y en relación a las alteraciones y a la aparición de intervalos no temperados. Bien es cierto que no se adapta a toda la casuística modal, pero sí a la mayoría, teniendo en cuenta que esta forma de reducción no es incompatible con otros modelos de análisis, como el más abundante a partir de las escalas heptáfonas.

Al utilizar los cancioneros como fuentes de trabajo y análisis se constatan varios problemas. Aparte de lo que ya han advertido algunos autores como Josep Martí sobre la representatividad y el tema de las variantes⁵, se ha de añadir la escasa documentación sobre el contexto y algo más importante si cabe, como es la cronología. Por una parte, las diferencias entre lo realizado y entre las diversas regiones, que en muchos casos poseen una sola obra –por ser suficiente–, con diferencias temporales importantes entre unas y otras, de casi un siglo entre ciertos casos. Por otra, el inexacto o incierto registro de los trabajos de campo, inclusive en algunas obras de grandes maestros. Son varias las obras en las que el folclorista, año tras año, en su tiempo libre, va recogiendo el material por los pueblos, dilatándose hasta décadas, como en el caso extremo de Córdoba y Oña que se pudo prolongar durante casi 40 años. Todo esto es un problema a la hora de realizar análisis sincrónicos e intentar la obtención de datos globales que, en aspectos como el que hemos llevado a cabo sobre la tonalidad, impide una firmeza en las conclusiones.

Una cuestión que merece especial atención es la transcripción musical o la información musical propiamente dicha, prioritaria en la recopilación española. Son muchos los ejemplos en los que no existen claros criterios de transcripción. Salvo las excepciones de Schubarth y Schindler, la forma de registro predominante es la *prescriptiva*, pero esto ha de matizarse. El método *descriptivo* o de Bartok, Schindler sólo lo emplea parcialmente, pues utiliza sólo la forma de escritura convencional incluyendo toda estrofa y variante en curso y no añade signos adicionales relativos a la forma de interpretación como las emisiones y efectos vocales, que sólo aparecen en Schubarth. La falta de medios materiales obligó en toda la primera mitad del siglo a

⁵ Fundamentalmente en dos de sus trabajos, sobre la representatividad: *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*; y sobre el tema de las variantes: *Más allá del arte...*

realizar las transcripciones directamente al dictado de los colaboradores *in situ*, de manera que este método se hacía obligado, pero posteriormente se ha seguido practicando como el más adecuado tal vez por inercia, justificándose en ocasiones por el hecho de que los folcloristas al estar inmersos en la cultura musical que describen, no pocos naturales de las regiones que estudian, ciertas cuestiones interpretativas quedan obviadas y no necesitan indicación. Existen muy diferentes matizaciones a lo largo de las recopilaciones consultadas y muchas están perfectamente adecuadas a este método, algunas próximas a una forma *descriptiva*, pero más relacionadas con el estilo de Schindler. Aparte, hay que tener en cuenta los problemas de transcripción que plantean los diferentes géneros, por ejemplo, entre un romance o un canto de arada melismático-cromático, pero, por lo general, no se consignan detalles de la interpretación mediante signos especiales. Otros autores, sin la formación adecuada, han aprovechado esta forma básica de manera oportunista sobre la base de su aparente simplicidad para realizar cancioneros, sobre todo en los años 80 tras el aumento de la demanda de este tipo de obras. Algunos de los problemas son cuestiones tan básicas como la indicación de las alteraciones, pues muchas veces no se sabe si se indican por nota, por compás y el significado de las que se encuentran entre paréntesis o cuando se ponen encima de la nota con o sin paréntesis, pues no suele haber criterios de edición que lo indiquen; otro tanto ocurre con los adornos, pues en no pocos casos existen signos de ornamentos, como, *semitrinos*, *mordentes* y *grupetos*, sin indicarse su forma de interpretación, sobre todo dadas las diferencias que poseen los diversos estilos y épocas de la historia

Aunque tratamos la rítmica de forma secundaria, en los cancioneros analizados hemos podido observar diferentes soluciones que se pueden agrupar en dos tendencias: los que la consignan de manera exacta, metronómica y de resultado muchas veces complejo a la lectura y, los que reducen las posibles incidencias en la interpretación, como respiraciones alargadas, dudas y pequeños cambios en una rítmica establecida, adecuándola a un modelo coherente según los textos, algunos indicando los puntos de las pausas y respiraciones. Según el método en general, el *prescriptivo*, parece lógico que sea la última la más acorde con dicho planteamiento. La forma de escritura, por lo general basada en la forma de la música "culta" ha tendido al rechazo de signos adicionales no existentes en ésta, más si hacen referencia a aspectos interpretativos especiales, pero incluso en cuestiones como el tempo hay discrepancias, unos con indicaciones metronómicas y otros con el aire en la terminología clásica en italiano.

Una cuestión importante es la de las entonaciones no temperadas. Se han documentado de manera desigual a lo largo de todo el siglo. Hay ejemplos sorprendentemente tempranos y por el contrario otros posteriores de grandes maestros no las incluyen o lo hacen de manera esporádica con signos convencionales (doble alteración y tal vez alguna entre paréntesis), e incluso en obras más recientes no se registran pese a reconocerse su existencia.

Por último, un caso complejo es el de las variantes. Siendo un fenómeno inherente a la transmisión oral cuyo tratamiento resulta obligado, sin embargo se ha documentado también de forma muy desigual en las ediciones. Algunos autores, apoyándose en los planteamientos epistemológicos del folclor decimonónico, únicamente incluyen una versión que consideran la primera u original. Con frecuencia se denuncia en los cancioneros la escasez de medios y lo parco de las inversiones públicas, sacrificando parte del material recogido, que suele empezar por la omisión de variantes en las ediciones. Son pocos los que incluyen toda la casuística recogida. Menos aun se han documentado las variantes estróficas (variaciones dentro de una misma interpretación), existiendo una clara tendencia a su rechazo y a la versión única, son pocos los que registran este tipo de incidencias, como Schindler, Schubarth o Manzano.

En el estudio de la tonalidad merecen especial atención estas dos últimas cuestiones: las entonaciones atemperadas y las variaciones estróficas, pues ambas afectan a la observación del fenómeno en la presencia o no de rasgos *modales*. Las variaciones estróficas de una tonada en la que aparece la entonación del *modo de mi*, junto a un modo menor o incluso también mayor, no se puede catalogar simplemente como un modo menor o mayor, pues tiene rasgos de *modalidad*. Lo mismo sucede con las entonaciones ambiguas. Los numerosos ejemplos que presentan ambigüedad entre el modo mayor, menor o de *mi*, no permiten ser analizados dentro de la tonalidad moderna. Por lo tanto, las diferentes formas de transcripción y el registro u omisión de determinados detalles influyen en el análisis de estas fuentes, ya en aspectos básicos como la tonalidad y el ritmo, más todavía en los matices interpretativos, que son más excepcionalmente incluidos.

La observación de estos problemas a los que nos enfrentamos al acudir a estas fuentes no pretende un rechazo a las mismas, siendo abundantísima la documentación disponible y mucha la realizada por grandes profesionales, no debe ser enturbiada por otras de calidad más que discutible y alguna de oportunista o aficionado. Gracias a toda esta producción realizada a lo largo de más de un siglo podemos acercarnos al conocimiento de numerosos aspectos de nuestra música popular de tradición oral que de otra manera no sería posible. Otras fuentes presentan diversos problemas según la información que se busque, como en el caso las grabaciones fonográficas, mucho más escasas y tardías salvo contadísimas excepciones, presentan una dificultad importante en la selección de los documentos y la posible representatividad de las ediciones.

Pese a la diversidad cronológica y tipológica de las fuentes se pueden extraer algunos aspectos del conjunto de las obras examinadas, partiendo de la base de que la carga modal de las melodías tiende a reducirse en el tiempo y nunca a la inversa, es decir, la progresiva “tonalización” de los repertorios, algo considerado de forma unánime por los distintos autores a partir del siglo XX. De esta manera se pueden distinguir diversos grados de persistencia de modelos arcaizantes o de tonalización a lo largo del siglo: por lo general, si una recopilación con trabajos de campo realizados en los primeros años de la década de los 40, como es el *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza* de Ángel Mingote, ya presentaba una proporción escasísima de documentos de naturaleza modal, ésta teóricamente no ha aumentado en la región en años posteriores, sino más bien al contrario; y en el caso inverso, una obra con trabajos de recogida a primeros de los 70, como es el *Cancionero de folklore musical zamorano* de Miguel Manzano, con una presencia importante del *modo de mi* y de otros modelos no tonales, da noticias de la persistencia de rasgos de arcaísmo hasta tiempos recientes, que en décadas anteriores no era menor, aun teniendo en cuenta la inclusión de variantes y entonaciones atemperadas. Se puede hacer una aproximación o estimación, siempre atendiendo a la parcialidad de las posibles conclusiones debido a la propia naturaleza de fuentes secundarias que hemos tratado aquí. Otra cuestión es la dificultad que presenta la distinción entre repertorio modal y tonal. Aparte de los casos más evidentes de escalas heptáfonas, hay una parte apreciable que no permite una división clara en estos dos bloques, bien por presentar modelos de entonación reducidos, principalmente hexacordos, pentacordos y tetracordos, mezclas diversas de varios modelos de entonación, omisión de elementos y en general, todos los casos que no evidencian la estructura subyacente de la armonía tonal.

Observando a grandes rasgos la tonalidad de las obras consultadas se pueden distinguir zonas de predominio tonal. Por regiones, tomando como base las fechas de recogida, en Aragón destaca el predominio de los modelos tonales y la estructura de la jota, en especial en el cancionero de Zaragoza de Ángel Mingote, con trabajos de campo

en los años 40 y en el cancionero de Teruel de Miguel Arnaudas, teniendo en cuenta la limitación documental de ambos, en especial en éste último, el más temprano, con trabajos anteriores a los años 20, y dudoso en la representatividad. En el cancionero oscense de Juan José de Mur, el más reciente, anterior a los años 70, también hay una gran presencia de la jota, pero con una mayor abundancia de modelos de entonación reducidos de estética arcaizante, principalmente en el abundante repertorio religioso que posee. En La Rioja, en el cancionero de Bonifacio Gil de los años 40, también hay una gran incidencia del modelo de la jota y una escasa proporción de modelos de entonación arcaizantes, destacando, en el abundante corpus de música instrumental de danzas, una estética dieciochesca. Castilla la Mancha también presenta en los cancioneros consultados un dominio de los modelos de la música tonal. En el de María Asunción Lizarazu, el de mayor amplitud documental, se encuentra menor presencia de rasgos arcaizantes, pero también es el de más reciente factura, en los años 80. Algo mayor es la presencia modal en el cancionero manchego de Pedro Echevarría, pero sin ser significativa, teniendo en cuenta las fechas de realización, anterior a los años 50 y la amplitud territorial que abarca frente a la limitación documental presentada. El cancionero de Cuenca de José Torralba, con trabajos de principios de los años 80, es el que posee mayor número de ejemplos no catalogables como tonales, aunque aproximadamente no supera un 15% del total. La presencia de la jota, aparte de la seguidilla, es considerable en estas obras. Andalucía, considerando la escasez documental que posee, en su conjunto tampoco manifiesta rasgos arcaizantes, cuyo repertorio recogido es de los que evidencia rasgos de tonalidad más reciente, a excepción del *modo de mi*, cuya presencia tampoco es muy significativa. El cancionero de Jaén de María Dolores Torres, con trabajos anteriores a los años 60, el de mayor amplitud documental, posee ejemplos arcaizantes casi exclusivamente en el repertorio infantil en modelos de base reducida (tetracordos y pentacordos) y en otros géneros con algunos ejemplos de estética similar. En los cancioneros de Málaga de Miguel de los Ríos, con tonadas recogidas entre los años 60 y 80, y los de Granada de Germán Tejerizo y José Martín, con trabajos que comprenden fechas recientes, (aunque el primero de ellos puede remontarse a los años 50), los rasgos de arcaísmo han desaparecido completamente y el repertorio que presentan es reciente. En Canarias, en el estudio y recopilación del romancero realizado por Lothar Siemens y Maximiano Trapero, se muestra una escasa proporción de entonaciones modales, debiendo matizarse por la especificidad del repertorio y las diferencias existentes entre las diversas islas de archipiélago. En el de la isla de Gran Canaria, el de mayor amplitud documental, con trabajos entre los años 60 y 80, la tonalidad moderna con rasgos de estética reciente predomina casi por completo. En Levante, en los cancioneros de Salvador Seguí, con trabajos en los años 70, la presencia modal es también muy escasa en relación con modelos heptáfonos, sin embargo hay una reseñable cantidad de modelos reducidos (tetracordos y pentacordos) de repertorio infantil, además del *modo de mi*; desde Alicante, pasando por Valencia, hasta Castellón, hay una reducción tanto de los modelos infantiles como del propio *modo de mi*. También hay una presencia considerable de los modelos tonales de la jota.

Con todas estas obras de predominio tonal se puede establecer un área territorial que corresponde a la parte central y oriental peninsular, que ocupa desde Aragón, La Rioja, y posiblemente Navarra (exceptuando la parte pirenaica), que baja por Castilla La Mancha hasta Andalucía, e incluye el Levante. En la mayoría de estas obras se puede observar en común la abundante presencia de la jota en el contenido musical y también referencias en los aparatos teóricos a las agrupaciones de cordófonos que dan soporte a las interpretaciones, de manera que podemos afirmar que la presencia e influencia de las

rondallas ha sido determinante en la disminución y desaparición de rasgos arcaizantes y su paulatina adopción de la jota, extendiéndose por todos los géneros del repertorio, cuyo origen tal vez se puede remontar al siglo XIX, abarcando, al menos, la primera mitad del siglo XX.

En otras recopilaciones hallamos abundancia de entonaciones modales, incluso en fechas recientes. Por regiones, en Extremadura, en el cancionero de García Matos de la Alta Extremadura con tonadas recogidas en su mayoría en los años 30, hay modelos arcaizantes, hasta aproximadamente del 50% del repertorio. El cancionero extremeño de Bonifacio Gil, en sus dos volúmenes con materiales recogidos entre los años 30 y 50, corroboraría esta situación, pues posee también una elevada presencia modal. En Castilla León se encuentran varios cancioneros de elevada carga modal, como es el caso de las "misiones" del IEM de los años 40 en Salamanca realizadas por García Matos y Sánchez Fraile, donde se muestra una presencia aproximada superior al 40 %. En el cancionero segoviano de Agapito Marazuela, con trabajos anteriores a 1925, la cantidad modal se sitúa en torno a la mitad del total. En la parte correspondiente a Ávila de la recopilación de Kurt Schindler, hay una proporción en torno a la mitad de documentos modales. En Zamora, en la recopilación de Miguel Manzano, a pesar de ser recolectada en los años 70, la presencia modal es significativa, también en torno a la mitad. En los cancioneros de León y Burgos de este mismo autor, aunque las entonaciones modales se reducen, superan un tercio de ambos trabajos, teniendo en cuenta que son obras recientes, con trabajos de los años 80 y 90 respectivamente. En el *Cancionero del norte de Palencia* hay una gran presencia modal, aunque la muestra es reducida en cantidad y género específico, el romancero. Sin embargo, tanto en el *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, como en la parte correspondiente a Soria del cancionero de Schindler, la presencia de entonaciones modales es menor, aproximadamente no superando el 15%, especialmente la primera de ambas obras.

En Madrid, la antología de García Matos, con trabajos en los años 40, contiene una apreciable cantidad de ejemplos arcaizantes, en torno al 30 %, que no sólo se corresponden con las zonas serranas, aunque el propio autor indica la incidencia de la jota en las poblaciones del centro y sur de la provincia. Galicia, en su conjunto a través de la obra de Schubarth, manifiesta una considerable persistencia de modelos arcaizantes, tanto en escalas heptáfonas como en modelos de ámbito reducido y de alternancia modulante, al menos entre un 35 o 40% del repertorio, pese a corresponder a trabajos de campo de finales de los años 70 y principios de los 80, proporción similar a la que se halla en el cancionero de Casto Sampedro décadas atrás. En Asturias, en la recopilación de Martínez Torner, la presencia de modelos arcaizantes es significativa, en torno a un 30%, pero ha de tenerse en cuenta que corresponde a trabajos de campo en torno a 1914 y se centra en tonadas líricas. El cancionero de Santander de Sixto Córdova y Oña, de gran amplitud documental, muestra rasgos arcaizantes en una proporción elevada, superior al 40%, pero los trabajos de recogida se inician a finales del siglo XIX y abarcan el primer tercio del siglo XX. Los cancioneros vascos de Azkue y Donostia son obras tempranas, con trabajos en la segunda década del siglo XX y de considerable muestra documental, pero los modelos de entonación arcaizante no son especialmente significativos, en torno a un 15 o 20% en ambos, teniendo en cuenta la abundante presencia de modelos de ámbito reducido y la existencia del *modo de re*, *primer modo* o *protus*.

En Cataluña, en la *Obra del Cançoner*, con trabajos en la segunda década del siglo XX, hay una presencia modal muy elevada, aproximadamente superior al 40 %, destacando el *modo de mi* y la presencia del escaso *modo de re*, pero la muestra es reducida (poco más de 500 documentos) y de dudosa representatividad; mientras que en

la *Música tradicional catalana* de Josep Crivillé, de gran amplitud documental, la proporción de modelos arcaizantes es prácticamente nula, teniendo en cuenta que es en gran parte una selección de tonadas tomadas de otros trabajos y se centra en géneros específicos de aplicación pedagógica. En Baleares, el cancionero mallorquín de Josep Massot, fruto de trabajos de campo dentro de la primera quincena del siglo XX, presenta una apreciable proporción arcaizante, en torno al 30%, destacando la abundancia de modelos de ámbito reducido; aunque otras fuentes, como los *Cuadernos de música balear* y la *Obra del Cançonero*, muestran una proporción mucho mayor, sobre todo en lo que respecta al *modo de mi* y el estilo melismático-cromático.

Con estos datos se puede trazar una zona de mayor persistencia arcaizante, que ocupa primeramente la franja occidental de la Península, sobre cuya riqueza y variedad en sistemas de entonación ya ha sido reflejada someramente por varios autores⁶, además del tercio norte occidental en Galicia, Castilla y León, y la franja norte cantábrico-pirenaica. Esta mayor incidencia se puede relacionar a grandes rasgos con regiones de mayor ruralidad y predominio de economías tradicionales, quizás propiciadas por el aislamiento de más amplias zonas de orografía montañosa y de peor comunicación.

Más en detalle se ha estudiado el *modo de mi*, cuya observación presenta menos problemas de identificación que otros sistemas modales, salvo algunas excepciones, y se manifiesta por el uso, si no de la escala completa, al menos en las cadencias por el *tetracordo frigio*. Su presencia en los cancioneros de las diversas regiones españolas muestra generalmente un paralelismo con aquellas regiones que poseen mayor incidencia de entonaciones modales, como hemos señalado atrás, salvo en los cancioneros vascos, con una cantidad mínima a pesar de la *modalidad* apreciable que contienen; los cancioneros levantinos de Salvador Seguí, con abundancia del *modo de mi* y casi inexistente de otros sistemas modales; y en los cancioneros andaluces analizados, dado que también se observa que, extinguido todo resto de sistemas de entonación arcaizantes, sólo pervive el *modo de mi*.

A continuación presentamos los datos que hemos obtenido sobre la incidencia del *modo de mi* en las diferentes regiones, donde se incluyen las fechas de recogida a partir de la información que proporcionan las propias obras, que en muchos casos presentan dudas (?), o son muy laxas:

Región / cancionero	Melodías	Modo de mi/%	Fechas
P. Vasco / Donostia	1627	15/0.9%	desde 1910
P. Vasco / Azkue	1001	26/2.5%	1910-1913
Aragón			
Zaragoza / Mingote	358	1	1940-1942
Huesca / Mur	577	20/3.4%	antes de 1970
Teruel / Arnaudás	266	1	antes de 1917
La Rioja / Gil	586	15/2.5%	1944-1945
Castilla La Mancha			

⁶ Por ejemplo, se puede consultar en GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, vol. II, pág. 605; SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal; GARCÍA MATOS, Manuel: *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, pág. 47; Crivillé i Bargalló, Josep: "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance Gerineldo, el paje y la infanta". En *Anuario Musical*, vol. XLII, 1987, pág. 65.

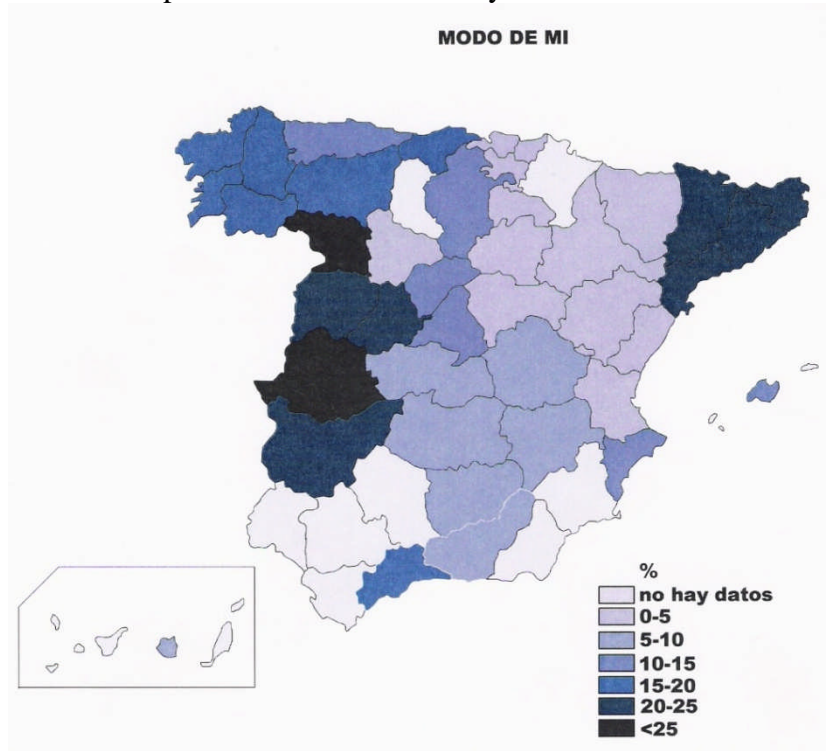
Conclusiones

Región / cancionero	Melodías	Modo de mi/%	Fechas
La Mancha /Echevarría	300	26/8.6%	1936-1951?
Cuenca / Torralba	554	36/6.4%	antes de 1982
Guadalajara /Lizarazu	856	10/1.1%	1985-1986
Levante			
Alicante / Seguí	706	71/10%	1969-1970
Valencia / Seguí	1388	58/4.1%	1974-1980
Castellón / Seguí	695	18/2.5%	1974-1980
Canarias			I. 1980-1981
Gran Canaria /Trapero-Siemens	377	26/6.8%	II.1961-1985
Baleares			
Mallorca / Massot	350	35/10%	1900-1912?
Andalucía			
Jaén / Rodríguez de Gálvez	363	20/5.5%	hasta 1955
Granada / Tejerizo	409	34/8.3%	1950-2004?
Málaga / de Los Ríos	89	15/16.8%	1960-1990?
Asturias / Martínez Torner	500	51/10.2%	1914
Madrid / García Matos	816	109/13.3%	1944-1947
Castilla y León			
Ávila / Schindler	172	42/24.4%	1929-1932
Valladolid / Díaz-Delfín	150	3	1977-1982
Soria / Schindler	359	9/2.5%	1929-1932
Segovia / Marazuela	337	43/12.7%	1915?-1925
Salamanca / Matos-Fraile	497	116/23.3%	1940?-1950
Zamora / Manzano	1085	329/30.3%	1972-1976
León / Manzano	2161	330/15.2%	1985-1987
Burgos / Manzano	2721	374/13.7%	1991-1993
Galicia / Schubarth	1297	246/18.9%	1978-1984
Cataluña / <i>Obra del cançonero</i>	572	118/20.6%	1922-1926
Santander / Córdoba	1132	238/21%	1885-1923?
Extremadura			
Alta Extremadura / García Matos	236	79/33.4%	1930?-1944?

Región / cancionero	Melodías	Modo de mi/%	Fechas
Cáceres y Badajoz / Gil	803	161/20%	1930-1953
Total	23340	2675/11.4%	

En el conjunto, el *modo de mi* se presenta en algo más de un 11% del total examinado que es una cantidad considerable y muestra una querencia especial por este modelo de entonación en relación con otros de naturaleza modal. Se observa el paralelismo antes citado entre la presencia modal en general y el *modo de mi*, destacando la mayor presencia en zonas de la franja occidental y de la mitad norte, sobre todo en algunas de las correspondientes al tercio norte peninsular que superan el 15 % del total de documentos recogidos en cada obra, como Santander, Galicia, Cataluña, algunas provincias occidentales de Castilla y León: Salamanca, Zamora y León, que conectan con la franja occidental hacia el sur, Extremadura, donde la presencia es muy importante, seguidas de Segovia, Burgos y Ávila. Aparte, hay también gran presencia en Madrid. En el resto la presencia del *modo de mi* es significativamente menor, destacando el País Vasco, La Rioja, Aragón, seguido de Castilla la Mancha, como las regiones donde aparece en menor cantidad, algo que ya indicaba Donostia en su artículo de 1946 y parece confirmar que no hay cambios sustanciales pese a que hemos manejado una mayor documentación en algunas de estas regiones. Andalucía presenta una escasísima documentación, pero en los cancioneros de mayor abundancia los porcentajes no son muy elevados si los comparamos con algunas de las regiones del tercio norte, de manera que en la suma de esta región apenas supera el 8% en las obras examinadas.

Para apreciar la distribución geográfica del *modo de mi* de manera conjunta, presentamos un mapa con los porcentajes obtenidos, teniendo en cuenta que las diferentes fechas de realización y tipología de las fuentes consultadas no permiten una valoración sincrónica. Se ha tomado como una representación gráfica que facilita la observación de posibles áreas uniformes y no como un resultado de la investigación.

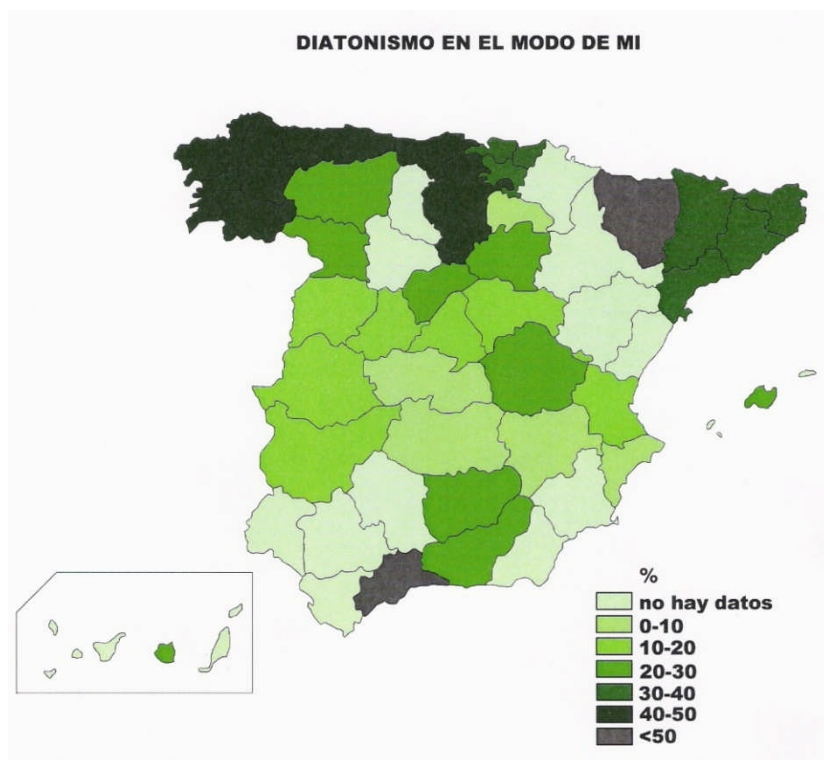


A pesar de las diferencias cronológicas se observa una continuidad geográfica, destacando la gran presencia en la franja occidental, desde el tercio norte hasta Extremadura, en contraste con la franja central y oriental de norte a sur, especialmente en la parte norte, de incidencia casi nula. La riqueza del folclor en general de esta franja occidental de la Península coincide con una vía de comunicación muy antigua e importante entre el norte y el sur, como es la *Vía de la Plata* de los romanos, que a su vez aprovecharan caminos anteriores de los pueblos indígenas y posteriormente los árabes. Por otra parte, suponemos que una presencia similar debía tener la franja mediterránea desde Cataluña a Andalucía, que coincidiría con otra vía de comunicación humana importante que conformó en la antigüedad la *Vía Augusta*, aunque en Levante no hay gran incidencia, se ha de tener en cuenta que las recopilaciones consultadas son relativamente recientes y, como se indicó en su lugar, otros trabajos evidencian una presencia mucho mayor de cantos en el *modo de mi*. Mientras que en el pasillo central interior que va desde el norte y ocupa el País Vasco y Aragón, descendiendo hacia Castilla la Mancha y Andalucía, es la parte con menor porcentaje, tanto del *modo de mi* como de sistemas de entonación modales en general, dicho a grandes rasgos, salvo excepciones particulares y locales, y teniendo en cuenta la documentación disponible, especialmente para el caso de Andalucía.

Aunque no podamos hablar de conclusiones firmes debido al tipo de fuentes manejadas, ni extender a la totalidad del repertorio, sí se pueden cuestionar algunas hipótesis repetidas de manera casi generalizada, en el caso específico de la influencia árabe y del origen andaluz, dado que en las escalas que engloban el *modo de mi* es donde se presentaban tales afirmaciones. Hemos podido observar en el conjunto una diferencia geográfica cuantitativa sur-norte en el repertorio analizado, aparte de las particularidades, variaciones de cada región y documentación disponible, y la presencia del *modo* es inversa a lo esperado, con mayor incidencia en regiones de la Meseta Superior y más concretamente en algunas zonas del norte. Pero hay que subrayar que esta distribución no implica necesariamente que sea reflejo de origen o influencias históricas y que una mayor presencia sea sinónimo del supuesto origen, pues a lo largo de la historia se han producido distintos focos de origen y direcciones de expansión, no sólo de manera unidireccional de sur a norte, lo que resultaría injustificado e incluso sorprendente.

En la relación cromatismo-diatonismo también se distingue una continuidad por encima de las diferentes cronologías, con variaciones progresivas de unas regiones a otras, de manera que los cancioneros que poseen mayor proporción de cantos con entonaciones diatónicas en el *modo de mi* se encuentran en el norte peninsular, en casos que se aproximan a la mitad del total, y más concretamente las regiones de la zona atlántica son las que mayor proporción presentan: el *Cancionero galego* de Schubarth, con cerca del 50%, el asturiano de Torner, con un 47% y el de Santander de Córdoba y Oña, con cerca de un 45%, detrás el cancionero de Burgos de Manzano, con un 47%, seguido del norte de Aragón de Mur y la *Obra del cançoner* y por delante del País Vasco en Azkue y Donostia, con cerca de un 40%. El aumento del diatonismo se puede ver claramente según ascendemos de sur a norte en la franja occidental, de manera que en el *Romancerillo de Arcos de la Frontera* no hay ejemplos diatónicos, en el cancionero extremeño de Bonifacio Gil no llega al 3%, pasando a algo más de un 10% en el de Matos, en Ávila y Salamanca ya encontramos un 16% y un 18% respectivamente, en Zamora un 24%, en León casi un 26%, hasta llegar a Asturias con un 47%. Como excepción se encuentran el *Cancionero de los pueblos de Málaga* y el *Cancionero popular de la provincia de Granada*, con una proporción relativamente alta, en torno al 40% el primero y de un 20% para el segundo, pero se han de tener en

cuenta los problemas de estas obras en lo referente a la representatividad, rigor y repertorio incluido. En el siguiente mapa se pueden observar de manera simultánea todos los porcentajes obtenidos. Insistimos en que se trata de una representación gráfica de los datos obtenidos y no de un resultado de la investigación que no permiten la diversidad cronológica y tipológica de las fuentes. Las zonas en blanco, aparte de los vacíos de documentación, corresponden a las regiones en que la escasa presencia del propio *modo de mi* no permite obtener porcentajes:



En la separación de las escalas diatónicas con base en *mi* del mapa, que para muchos autores corresponden a los *modos griegos* y *gregorianos*, se observa que persiste una mayor presencia, de forma homogénea, en las regiones norteñas pese a las diferencias cronológicas. La mayor presencia de cromatismos en el sur y su paulatina reducción hacia el norte no pasó desapercibida a Martínez Torner, García Matos y otros folcloristas al proponer, apoyándose en la teoría arabista de Julián Ribera, que la cromatización traída por los árabes fue sustituyendo al diatonismo preponderante anterior. En posición contraria se ha manifestado Miguel Manzano en sus trabajos, al expresar que la contaminación del *modo de mi* diatónico por influencia árabe es poco sostenible, pues ambas variantes, tanto diatónicas como cromáticas, han podido coexistir hasta hoy. La documentación consultada y los datos de carácter cuantitativo obtenidos sobre la presencia del *modo de mi* no corroboran una influencia de sur a norte con una supuesta paternidad andaluza. Por el contrario, la incidencia progresiva de cromatismos sí parece llevar esta tendencia señalada por los autores.

Otra cosa es que se pueda sostener que esta mayor tendencia cromática del sur se deba a una influencia árabe, además, persistente hasta nuestros días. En principio sólo sería lícito hablar de diferencias de estilos en este *modo* en particular, con más gusto por el adorno cromático en el sur, en oposición a un estilo más diatónico en el norte y, quizá se puede tratar de un estilo de influencia mediterránea común, desde Cataluña hasta Andalucía y otro de influencia atlántica o continental que abarcaría las regiones cantábricas y descendería por la franja límite con Portugal. Esta diferencia se puede

hallar más manifiesta en la abundancia de ejemplos de un *modo de mi* diatónico-silábico en el norte, de carácter austero y grave, casi inexistente en el sur y área mediterránea, donde, por el contrario, abunda el modelo melismático-cromático que presentan los cantos de labores campesinas, de estética orientalizante. Similar diferenciación geográfica simple en dos grandes áreas o bloques norte-sur, pero también este-oeste, se encuentra en descripciones del folclor musical de numerosos países occidentales y también no occidentales. Por ejemplo, en Italia, varios autores citan dicha distinción estilística, especialmente observada entre las regiones del sur mediterráneo y el norte alpino o continental⁷, aunque no comparable, por cuanto a otras muchas diferencias musicales con España, no deja de tener un cierto paralelismo, al menos en lo que a esta distinción en dos estilos que observamos en el *modo de mi*.

En la observación del intervalo de segunda aumentada, tenido por varios autores como reminiscencias o restos de una procedencia árabe, con los datos recogidos de los cancioneros no se puede hablar de evidencias de peso, teniendo en cuenta que su presencia en conjunto es muy escasa, como ya advertían Matos y Crivillé. Las mayores cantidades se encuentran en la zona mediterránea, pero en Levante y Cataluña, junto con Extremadura, mientras que en Andalucía, en los cancioneros de Jaén y Granada, hallamos únicamente un caso en ambos. Estas son las cantidades en orden decreciente donde se observa⁸: Levante (Alicante, Valencia y Castellón de Seguí): 31 documentos; Extremadura (Cancioneros de Matos y Bonifacio Gil): 11 documentos; Cataluña (*Obra del cançoner*, que incluiría Baleares): 9 documentos; Zamora (Manzano): 5 documentos; Castilla la Mancha (sólo Cuenca, de Torralba): 4 documentos. A continuación se encuentra en 3 documentos en los siguientes cancioneros: Madrid, Ávila y Segovia; con 2 documentos en Santander, Galicia y Salamanca; y con únicamente 1 en León, Huesca, La Rioja, Soria, Jaén y Granada. En el resto de cancioneros consultados no hallamos ningún caso. Por otra parte, hay que matizar que en los casos de mayor abundancia, Cataluña y Levante, se encuentra en cantos de trabajo melismático-cromáticos, regiones que poseen mayor número de cantos recogidos de esta tipología. Esto parece indicar que este estilo de canto, en el que se halla con más frecuencia este intervalo, se concentra en la zona de la cuenca del Mediterráneo y quizá se puede valorar un estilo común de países tanto del norte de África como del sur de Europa, pero no necesariamente de una influencia árabe exclusiva. También hay que indicar que el comportamiento predominante de esta segunda aumentada es descendente, entre el III y II grado, y en procesos cadenciales pocas veces repetidos en la misma tonada, es decir, de alguna manera accidental, mientras que el uso permanente en toda cadencia, estructural o continuo, tanto ascendente como descendente, es escasísimo en el conjunto. Por último, este intervalo se encuentra en la música "cult" en la escala menor llamada *armónica*, y aunque sólo hayamos contemplado unos pocos casos que evidencien este uso de forma manifiesta, no debemos perder de vista este hecho, pues muchos ejemplos se encuentran en tonadas con eje estructural en los grados I- III elevado-V, y no sabemos hasta qué punto hay una influencia de los instrumentos armónicos y en especial de la guitarra.

Los datos obtenidos sobre los ámbitos máximos en el *modo de mi* muestran ciertas variaciones de sur a norte, aunque no de forma homogénea como en el caso de la

⁷ Por citar algunos ejemplos: MAGRINI, Tullia: *Italy. Traditional music*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Stanley Sadie ed., Macmillan Publishers, 2001, págs. 664-680; NETTL, Bruno: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, págs. 113-115. MACHIARELLA, Ignazio: *Voces de Italia*. Madrid: Akal, 2003, págs. 51-105.

⁸ Teniendo en cuenta que hemos incluido los pocos casos del intervalo de segunda aumentada "neutra" por la aparición de entonaciones no temperadas: 3 en Alicante y 2 en Salamanca y en Zamora.

relación cromatismo-diatonismo, pues son en general ligeras oscilaciones. Con todo, se observa entre los cancioneros que presentan un mayor porcentaje de recintos sonoros iguales o inferiores a una sexta, que abundan los de la franja norte peninsular, como Galicia (Schubarth), con casi el 60% del total del *modo de mi*, Asturias, con casi el 57%, Zamora, con cerca del 57%, Cataluña (*Obra del cançoner*), con algo más del 54% y León con cerca del 51%. Sin embargo, encontramos que en Madrid hay casi un 56% y en Extremadura en Matos un 58%, aunque en Gil hay sólo cerca de un 27%, en Castilla La Mancha en Echevarría un 50%, pero en Cuenca sólo un 38% y en Guadalajara un 30%. En Burgos sólo cerca de un 45%, pero en otras provincias de Castilla y León encontramos cantidades menores, como en Ávila, con sólo cerca del 29% y Salamanca con un 37%. En el caso opuesto encontramos los cancioneros levantinos de Seguí que no superan un 46%, y los andaluces de Jaén, con un 40% y Granada con menos de un 36%.

En lo tocante a otros aspectos analíticos realizados sobre el *modo de mi* es muy importante señalar que hay una homogeneización, a grandes rasgos, en los comportamientos melódicos de todos los repertorios consultados, pese a diferencias particulares que hemos ido observando en algunos casos, hay características comunes entre zonas geográficamente muy distantes. Se manifiestan a pesar de las diferencias cronológicas, lo que puede ser un indicativo de un pasado con un funcionamiento modal común.

En lo relativo a los grados de inicio y los finales de las cadencias intermedias, puesto que en las cadencias finales la inmensa mayoría reposa en el I grado, hallamos una preferencia generalizada por el I grado. En los arranques también hay una especial predilección por el salto I-IV grados. En relación con esto se observa que el perfil cerrado tendente al arco, por el inicio y finales en el I grado, es el más abundante; destacando además una especial predilección por el arco, con frecuencia junto a otro más reducido en los finales debido a las llegadas y cadencias intermedias también a la fundamental. Sobre este perfil en arco se debe indicar que, no sólo es algo propio del *modo de mi*, sino que es habitual en la música de tradición oral española y más aún, en el conjunto de la música popular europea.

En las cadencias finales se observa una preponderancia del modelo tetracordal descendente de la *cadencia frigia*, aunque con diferencias de unas recopilaciones a otras, llegando a más de la mitad de los documentos en muchos casos, mientras que en otros aparece en menor proporción, siendo sustituido por variaciones o modificaciones de dicho perfil básico descendente por grados, donde es abundante el movimiento que presenta giros o bordaduras en el descenso sobre cualquiera de los grados, pero especialmente abundantes en el III grado. En menor proporción se hallan finales que descienden por debajo de la fundamental para acabar en un movimiento ascendente, de los que destaca el simple descenso sobre el VIII grado por debajo de la fundamental y en menor proporción los que descienden al VI grado, en muchas ocasiones elevado, o todavía menos, en registros que definíamos como *plagales*, bajando hasta el V o IV grado. Los finales con saltos o elisiones de grados son también menos abundantes, destacando el salto final de los grados III elevado-I, pues aparece de forma constante en muchas de las recopilaciones consultadas. También hay numerosos casos de cadencias no se adaptan a un esquema de los anteriores, sino que participan de varios de las formas más diversas, con giros, saltos, elisiones y descensos al registro plagal. Además, el modelo descendente que predomina en el *modo de mi* no es exclusivo de éste, pues se presenta en cualquier sistema de entonación, incluso tonal, y no únicamente en España, siendo común en la música popular europea en general, dado que es una forma de las más efectivas y naturales de resolver la tensión melódica. Un ejemplo tonal serían todas

aquellas tonadas con la estructura de la jota de tipo aragonés que en gran cantidad finalizan en el III grado del modo mayor (*mi*), en lo que puede subyacer una tendencia a conservar un arquetipo cadencial, hasta el punto de poder considerarse una superposición de una melodía modal sobre una estructura tonal.

La nota de peso estructural por excelencia en el *modo de mi* es el IV grado, que ya de por sí es indicativo de la importancia del tetracordo en la formación de las melodías. El V grado con apoyo en el III grado elevado aparece en menor proporción, aunque de forma constante y en algún repertorio concreto en cantidad próxima al IV grado, especialmente en cantos de labores campesinas, pero también en canciones de cuna, aunque se puede observar en todo género. El V grado es menos frecuente como eje único, con o sin injerencia del III grado elevado, pues suele acompañarse por el IV grado, sobre todo en los procesos cadenciales, y a la inversa, numerosas tonadas con eje predominante en el IV grado poseen un eje secundario en el V, habitualmente en la parte central del discurso. Lo mismo sucede con el III grado, todavía menos frecuente que el V grado que, en la mayor parte de ejemplos, también suele aparecer junto con el IV grado como apoyo estructural en diversa proporción, hasta superar en importancia al propio III grado. Un parte de estos casos son diatónicos y dentro del repertorio religioso, como el caso concreto del *miserere* popular hallado en cancioneros del tercio norte. Aparte de toda esta casuística más abundante hay una porción a considerar de casos que no poseen un eje claro o se combinan los anteriores de las formas más diversas.

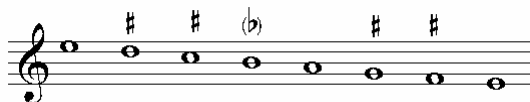
De los comportamientos melódicos destaca la presencia generalizada del perfil esquemático del *grupo 6* de Martínez Torner, que hemos denominado *arquetipo*, no solo por aparecer en todas las recopilaciones sino por ser el modelo más repetido en el *modo de mi*, pero también se encuentra con otros modelos de entonación, tanto mayor y menor modernos como *modales*, por lo que parece estar indicando que es independiente de la escala y se presenta con más abundancia en la de *mi* simplemente por la inclinación cultural hacia ese tipo de sonoridad. La preeminencia del modelo melódico sobre la tonalidad en el cantor popular, sobre la que se han manifestado recientemente autores como Lothar Siemens y Dorothe Schubarth, demuestra lo acertado del sistema de clasificación de Martínez Torner y su fina intuición al tratar de sistematizar dichos modelos a principios del siglo XX. Si atendemos a las cantidades absolutas, se encuentra más presente en cancioneros del tercio norte: Santander, Asturias, Galicia y Castilla León, especialmente en el primero. Pese a las diferencias cronológicas de las recopilaciones aparece de manera constante casi sin excepciones, lo que puede indicar que es un modelo con mucha inercia, muy establecido en la tradición y, por tanto, de muy probable origen antiguo, si bien, Joaquín Díaz afirma en el *Cancionero del norte de Palencia*, que se trata de una melodía "comodín" empleada para los romances, cuya aparición tal vez se puede remontar a la Edad Media. Si se relaciona mayor presencia con origen parecería lógico pensar en una influencia de norte a sur, pero hemos de tener en cuenta que estos cancioneros norteños son los que más ejemplos del *modo de mi* poseen en general y, por lo tanto, también se encuentra con más frecuencia el *arquetipo* y debemos de ser cautos en este sentido.

Otro comportamiento melódico hallado en la inmensa mayoría de los cancioneros consultados, con lo que también se podría hablar de *arquetipo*, aunque en una proporción mínima si se compara con el perfil del *grupo 6*, es el que presenta el perfil básico descendente desde la octava hasta una meseta en torno al IV y/o V grado como peso o apoyo en el centro de la tonada o en una parte de la misma, para de ahí descender a la fundamental. Se presenta en otros modelos de entonación aparte del *modo de mi*, pero también con especial incidencia en éste. Aunque aparece en cualquier género del repertorio, presenta una gran presencia en los romances. Es interesante señalar que,

junto con ejemplos arcaizantes, este perfil melódico presenta numerosos casos de tendencia tonalizante, que se evidencian en giros, saltos y progresiones melódicas descendentes facilitadas por esta dirección predominante.

En los perfiles melódicos del *modo de mi*, en general, aparte del perfil básico en arco que presenta el *grupo 6* -pero con el inicio de salto-, y el perfil descendente, predomina en detalle la ondulación suave central tras el inicio ascendente y el final descendente. Mucho menos frecuentes son los perfiles angulosos que determinan movimientos melódicos con saltos, o los que poseen forma rectilínea o de terraza por la oposición a la fundamental con una o más notas de tensión en forma de cuerdas recitativas. También hay una porción de ejemplos que presenta perfiles diversos muchas veces formados por combinaciones en distinto grado de alguno de los anteriores. Un ejemplo sencillo es el grupo de tonadas que poseen el perfil descendente, pero en la parte central se encuentra el perfil del *grupo 6*. En términos generales podemos afirmar que no hay grandes diferencias en este aspecto entre el *modo de mi* y la generalidad del repertorio tradicional y aun occidental.

Atendiendo a las alteraciones en el *modo de mi*, predomina la que afecta al III grado y en menor medida a otros, como el II, y el VI, que le siguen en este orden; además, cuando se da la combinación de varios grados alterados, suele estar siempre presente dicho III grado. Otros grados se hallan muy escasamente alterados, como el VII, de tendencia tonal como sensible, o el V, que podría tomarse como ambigüedad con el *modo de si*, según el sistema de Manzano, pero incluido dentro del *modo de mi* en Donostia. El IV grado no presenta alteraciones, prueba de que es la nota estructural por excelencia; pero, incluso éste tiene alguna excepción y se encuentra alterado en unos pocos ejemplos como bordadura sobre el V grado cuando éste toma el papel de nota de peso. Podemos distinguir dos tipos de comportamientos en las alteraciones: como simple giro o bordadura sobre una nota, especialmente abundante en el III grado sobre el IV, alteraciones que desaparecen inmediatamente después del giro; y el que definíamos como estructural por una incidencia más continua, que puede llegar a ser desde una parte, hasta casi permanente. Esto último estaría relacionado con los posibles sistemas en evolución o ambiguos.



La alteración accidental del III grado en forma de giro presenta, por lo general, una clara tendencia hacia el modo menor o su IV grado. El modo menor es muchas veces simétrico al *modo de mi* en sus cadencias, motivo por el que creemos que se ha asociado a un modo menor con final en la dominante. Es muy posible que esta tendencia al modo menor proceda de un sustrato más reciente que el de comportamientos similares pero en su forma diatónica, pero cabe la posibilidad de que se deba a una simple diferencia de estilos y gusto o no por el adorno cromático que han podido convivir en estas dos formas. Aunque la diferenciación entre tonadas cromáticas y diatónicas parece algo claro y evidente, no es tan sencilla, pues se pueden hallar casos en los que variantes estróficas en una tonada posean cromatismos y en otras no ¿Se puede considerar cromático en tal caso, pese a existir lecturas totalmente diatónicas? Muchos casos de alteraciones accidentales se pueden analizar más oportunamente como variaciones en el modelo de entonación, de un diatonismo a otro diferente, como por ejemplo, cuando aparece el II grado elevado estructural en un fragmento de tendencia menor dentro del *modo de mi*.

Las entonaciones no temperadas han sido documentadas de manera irregular a lo largo de las recopilaciones, no permitiendo extraer conclusiones de carácter general y

firme. En lo observado, aparte de haber una especial predilección por entonaciones donde el *modo de mi* es protagonista, se puede señalar que, pudiendo incidir en cualquier grado de la escala, si exceptuamos el IV, los comportamientos son similares a las alteraciones temperadas, es decir, hay una especial incidencia en el II y III grado, seguidos del VI y el VII y V -estos dos últimos en muy escasa proporción-, tanto en movimientos estructurales como en giros o adornos. De hecho, no es extraño hallar tanto alteraciones temperadas como no temperadas en el mismo documento. Dentro de los grados más frecuentes, el II y III, existe una simetría de carácter cuantitativo entre la ambigüedad que produce la tendencia estructural del tetracordo inferior hacia el modo menor, por la incidencia en el II grado atemperado en exclusivo, y la que se produce hacia el modo mayor, por la alteración conjunta del II y III grados atemperados. Esto mismo sucede con los posibles *sistemas en evolución* con alteraciones temperadas, una especie de equilibrio entre las tendencias mayor y menor. A partir de este dato cabe la posibilidad de contemplar las entonaciones no temperadas como una pervivencia de formas de entonación primitivas, anterior al establecimiento de entonaciones con grados fijos. Sabido es que García Matos centró parte importante de su interés recopilatorio en la flauta de tres agujeros, poseedora de estas oscilaciones tonales, tal vez por intuición al detectar en ésta un posible sustrato de entonación más arcaizante de los encontrados en la tradición, pese a no reconocer en sus trabajos las entonaciones atemperadas sino como algo no intencionado o fortuito. Tanto la tendencia neutra entre el *modo de mi* y el modo mayor o el modo menor producen un resultado sonoro a la escucha de estética arcaizante, diferente a otros modelos de entonación, que para el oído de formación académica resulta de alguna manera "duro". Para una completa sistematización del fenómeno sería necesario contar con medios técnicos apropiados y su aplicación en formas de registro y transcripción que reflejaran la altura exacta de las distintas variaciones de la entonación y, por lo tanto, habría que acudir, aparte de las registradas en partitura, a fuentes de registros fonográficos, que representan una proporción escasísima de documentación si las comparamos con la música editada en cancioneros.

Los posibles *sistemas en evolución* se pueden observar en cualquier modelo de entonación, pero son especialmente abundantes en su relación con el *modo de mi*, tanto de simples giros hacia el modo mayor o menor en un fragmento de la tonada, hasta tendencias estructurales hacia uno u otro en diverso grado de incidencia, hasta el punto de poder presentar completamente un modo mayor o menor y sólo en los finales la entonación del *modo de mi* como una simple *cadencia frigia*. También debe tenerse en cuenta la aparición de entonaciones atemperadas y su combinación con las temperadas de diversa manera, lo que aumenta la variedad en los resultados sonoros. Dado que dentro de la enorme variedad de casos vistos parece haber una equivalencia o equilibrio entre la tendencia estructural al modo mayor y al modo menor, sostenemos la hipótesis de que sea algo connatural a la música de tradición oral como un recurso propio y no como fruto exclusivo de una tonalización progresiva del *modo de mi*, sin descartar dicha tendencia en una parte de casos. Las formas de transcripción también afectan ligeramente a la observación del fenómeno. La democratización melódica, con la elección del modelo de entonación aparentemente más presente como versión definitiva, deja escapar una parte de la realidad, aunque no es un fenómeno permanente y hay numerosos ejemplos de una entonación única de principio a fin. Un caso evidente es el del cancionero gallego de Schubarth, que pese a ser recopilado en tiempos recientes muestra una gran cantidad de ejemplos con variaciones estróficas en las entonaciones, mientras que el cancionero de Casto Sampedro, muy anterior, no presenta estas tendencias, salvo algún caso aislado de supuesta especial insistencia.

La escasa información recogida sobre “el tono” de las canciones, desde el punto de vista de los propios intérpretes, parece indicar que importa más el aire y la rítmica, aspectos musicales que asocian a dicho concepto, más que a la propia entonación. El tono sería un concepto amplio que englobaría los diversos elementos musicales, donde la tonalidad no es aislable del ritmo y el tempo, algo corroborado por nuestra colaboradora Juana Rodríguez a través del término equivalente *son*. La existencia de modelos melódicos repetidos con diferentes formas de entonación, como el caso del *grupo 6* de Torner, es un dato que puede confirmar que la entonación es algo secundario para el cantor y lo que importa es el *arquetipo* que se recrea, donde además hay que tener en cuenta varios factores, como las tendencias o gustos personales, estados de ánimo y el propio azar del momento de la interpretación y no únicamente contemplarse como una contaminación de los modos mayor y menor modernos. Puede que sea algo permanente desde un punto de vista histórico y no sólo desde tiempos recientes, por lo que se podría ver como un rasgo de persistencia de arcaísmo y no de modernización.

El *modo de mi* se encuentra en casi todos los géneros del repertorio popular, salvo en algunos específicos de estructura tonal. Se observa en cantos de ronda y líricos en general, en canciones de baile, en cantos narrativos y en los incluidos dentro de los ciclos vital y anual, como las canciones de cuna, de boda, de trabajo y también en los géneros religiosos. Presenta menor incidencia en los cantos infantiles y, al contrario, una especial proporción de los cantos de trabajo, de cuna y narrativos, que en algunas recopilaciones supone más del 50% de los especímenes recogidos, siendo, además, en estos últimos donde se refugia dicho *modo* cuando hay un predominio casi absoluto de la tonalidad moderna. También es interesante constatar que sea el propio *modo de mi* el último resto de posible *modalidad* cuando el repertorio presenta los modos mayor y menor actuales.

Otra cuestión a destacar es la escasez que presenta el *modo de mi* en el repertorio instrumental si lo comparamos con el vocal. Como ya apuntara Donostia, parece una tonalidad más propia de la melodía con letra que no en la confiada a un instrumento. Aunque hay que tener en cuenta también las fuentes, siendo, en general, muy poca la música instrumental incluida en los cancioneros, más volcados en recoger lo cantado, lo que dificulta cualquier estudio sobre los repertorios no vocales.

El terreno de los géneros y especies también se puede ver influido en la obtención de datos por la forma de organización de los repertorios en los distintos cancioneros. Aunque algunos autores manifiestan que la forma de ordenación interna no afecta a los contenidos, sí puede afectar a los resultados, pues han de tenerse en cuenta factores como la *polifuncionalidad*, a la que hemos hecho referencia en varias ocasiones; la falta de unificación en los criterios de organización de los repertorios, aunque esto más bien dificulta su estudio; y la escasez de información sobre los contextos, puesto que en muchos casos no sabemos si en la ordenación se ha tenido en cuenta la aportación de los propios colaboradores sobre las ocasiones donde daban vida a las tonadas o simplemente se ha realizado a partir del estilo y los textos literarios. También es importante la tendencia a la exclusividad, la pertenencia étnica que planea en muchas obras de recopilación, al tratar de documentar lo más abundantemente posible aquellos géneros que ayuden a dicha cuestión, en detrimento, e incluso tendencia al rechazo, de aquellos que son más comunes, cuyo resultado es una dudosa representatividad en no pocos casos, con la dificultad añadida que eso supone para extraer conclusiones firmes.

El género híbrido tonal-modal que representa el fandango se encuentra repartido por cancioneros de toda la geografía española, pero la cantidad de ejemplos en su conjunto es muy escasa si se compara con otros géneros. La tipología de la estructura tonal hallada es muy diversa, desde ejemplos que únicamente poseen la alternancia de

acordes de tónica y dominante e incluso se confunden con la jota, hasta aquellos que presentan sólo a la entonación del *modo de mi* incluso en las coplas, pasando por todo tipo de casos intermedios. Los ejemplos disponibles impiden conclusiones firmes como para aventurar la hipótesis de que en origen fuera un *modo de mi* sin alternancia con la tonalidad moderna. En la transcripción de la parte instrumental de acompañamientos, aparte del predominio del acorde de *mi* mayor en exclusivo, destacan fórmulas armónicas dentro del *modo de mi* diversas de la conocida *cadencia andaluza* con su sucesión de acordes descendentes desde el acorde del IV grado al I, siendo ésta última menos frecuente de lo que cabría esperar, donde una reducción de recursos mediante la alternancia de los acordes de I grado y II grado es frecuente, equivalente a la tensión dominante-tónica, a veces sobre una *pedal* en la fundamental (*mi*), también sobre la alternancia I-IV, aparte de otras soluciones, siempre por omisión y sustitución de los acordes de la citada cadencia.

Es destacable la alta relación estilística existente entre los cantos de trabajo melismático-cromáticos y el estilo del flamenco, donde es plausible que haya una influencia reciente o realimentación a partir de éste último, cuando posiblemente en origen fuera a la inversa y, por ello, una relación de influencia mutua. También ha de tenerse en cuenta que el *modo de mi* es un modelo de entonación que no ha dejado de emplearse y renovarse en la actualidad, relacionado con la etnicidad, con el tópico de lo español y el flamenco, se encuentra en la música popular urbana y se ha realimentado a través de géneros anteriores, desde la zarzuela hasta la copla y la canción. Aparte de ser uno de los rasgos distintivos de la música tradicional española por su especial presencia, a diferencia de otras culturas occidentales, es un reducto de *modalidad* que persiste en la actualidad, si bien, en numerosos casos con influencia grande de la tonalidad moderna, hasta reducirse a simples progresiones descendentes dentro de la estructura tonal moderna y cadencias al V grado que recuerdan la *cadencia andaluza*. Por ello, ante su presencia en la tradición debe considerarse, entre otras, la influencia ejercida por los medios de comunicación durante gran parte del siglo XX, pues puede no ser siempre sinónimo de antigüedad y arcaísmo.

En el trabajo de campo, en lo relativo al estado de conocimiento sobre las prácticas rondeñas en general, pese a ser una de las manifestaciones del folclor musical más importantes y de mayor producción, destaca una falta de estudios monográficos, existiendo únicamente algunas descripciones detalladas en unas pocas recopilaciones. Menos información se encuentra sobre lo que rodea a su ejecución, como las formas de organización y en concreto las *Sociedades de mozos*. Con todo esto son muchas más las preguntas que surgen que las cuestiones que quedan ya resueltas.

En cuanto a la metodología de estudio basada en la observación participante tampoco abunda en la producción de la etnomusicología española del pasado, tradicionalmente centrada en la recogida del producto musical. Se ha planteado aquí la constatación de las diferencias de intensidad en la ejecución de las canciones dentro de su contexto propio como forma de análisis experimental, pero el campo de estudio se abre a un gran número de aspectos, tratamientos metodológicos y técnicos susceptibles de ser desarrollados.

En los mecanismos que actúan en este repertorio, partiendo de la premisa teórica propuesta por Pelinski sobre las actitudes con respecto a la tradición aplicadas a nuestra investigación de campo, hemos observado que los fenómenos de *amnesia selectiva*, *conservación*, *recuperación* y *reinención* están muchas veces íntimamente ligados entre sí, de manera que las fronteras entre unos y otros a veces no son claras y pone de manifiesto la complejidad de su análisis, amén de las posibles diferencias y matices que

pueda haber entre casos particulares en diversos lugares. Además, no pueden considerarse únicamente como algo exclusivo de tiempos presentes, algo que el propio autor ya reconoce en ciertos casos, como en la *conservación*, al advertir que es posible que haya habido también en el pasado individuos “memoriosos” sobre los que repose un gran peso de la preservación de sus tradiciones. Pero también, dado que el repertorio ha estado sujeto siempre a una constante evolución, todos estos procesos formarían parte de su naturaleza viva, y por ejemplo, la *amnesia selectiva* se puede considerar como algo permanente puesto que unas canciones se olvidan y se sustituyen por otras, si bien en la actualidad no hay renovación. Aunque los cambios pueden ser más importantes si se producen modificaciones en las formas de vida, como ha sucedido en el siglo XX, siempre ha habido actividades en un grupo humano concreto que se han visto alteradas. En Prioro, desde finales del siglo XVIII, la tendencia a la práctica de la trashumancia en gran parte de la población masculina ha tenido efectos en el repertorio, dejando constancia las canciones aprendidas por los pastores en los viajes y estancias en las dehesas de invernada, de las que recogimos algunos ejemplos que los colaboradores aprendieron a través de esta actividad, directamente o de otros que la practicaban. La diferencia es que en la actualidad no hay renovación -paralelamente a una condensación-, tanto en el caso estudiado por Pelinski, como en el nuestro, en el repertorio no se sustituyen las canciones descartadas u olvidadas por otras nuevas, como sucedía hasta hace poco en Prioro, en la costumbre de los quintos de aprender canciones de los mayores y utilizar una de ellas como canción “emblemática” de ese año, desde su mandato, el día de Santiago, hasta el año siguiente, lo que podía considerarse como *recuperación*. La *reinención*, que se asocia más al presente y al fenómeno del folclorismo, puede aplicarse también al pasado, como refleja la tradición de levantar el *mayo*, que en Prioro pasó a tener un sentido religioso (como en otras muchas localidades), pero en su caso particular, a realizarse sólo cuando un hijo del pueblo cantaba misa por primera vez.

Un fenómeno paralelo a la reducción-condensación observado en el repertorio de rondas estudiado es la *homogeneización*. Muchas de las canciones escuchadas pertenecen a las llamadas “canciones de la tierra”, que son comunes y emblemáticas de una región concreta, aunque algunas se canten también en otras regiones, mientras que unas pocas son exclusivas y propias de la localidad. La identidad juega un papel principal en el repertorio en la actualidad. Hay muchas canciones consideradas leonesas, otras, menos, consideradas típicamente cántabras y asturianas y algunas de la comarca y propias. La reducción, creemos, tiende a preservar lo que posee más carga identitaria, que a su vez queda definida por la situación geográfica, donde las divisiones político-administrativas tienen un papel importante, en este caso el repertorio identifica dicha situación, que es perteneciente a León, pero próxima a Cantabria y Asturias. Pero la negociación de la identidad es un fenómeno complejo. Dentro de la reducción y homogeneización hay elementos de exclusividad y, así, hay en no pocas canciones ciertos rasgos, en el texto, la rítmica, en la melodía o la propia forma, que a su vez contribuyen al proceso, aportando diferencias propias dentro de lo común, en lo que se puede considerar un equilibrio en un juego de fuerzas en oposición.

En relación a los distintos grupos de edad y sexo dentro del pasado de la cultura tradicional, actitudes, formas de organización y relación con el repertorio musical, nuestra aportación sugiere un punto de partida sobre la multitud de cuestiones que pueden ser objeto de estudio en este terreno. En los tres grupos de edad que hemos presenciado en las rondas destacamos varias cuestiones. En el grupo de *vecinos* encontramos los individuos que presentan mayor interés por conservar sus tradiciones. Son personas con una media de edad superior a los 50 años, que han vivido en su

infancia y parte de su juventud las prácticas populares y por tanto presentan cierta continuidad con respecto al pasado, siendo su repertorio en más amplio de todos. Sin embargo, encontramos un vacío en la franja de edad inferior a la que presenta este grupo de entusiastas (aproximadamente entre los 30 y los 50 años). El grupo de jóvenes *mozos* solteros vuelve a presentar un mayor índice de participación al igual que el de los niños, al contrario que en caso castellonense, en el que Pelinski presentaba como abanderado de las tradiciones al grupo de edad que nosotros echamos en falta. Es muy posible que una situación similar a la que hemos observado se encuentre en otras localidades del tercio norte peninsular, más si corresponde a zonas aisladas (especialmente de montaña) y en general donde han pervivido más tiempo los modelos de vida tradicionales. El vacío generacional de adultos jóvenes es completado en generaciones posteriores por el fruto de la revitalización y conservación de las tradiciones y prácticas folclóricas desde la creación y a través de las Autonomías. Muy posiblemente el vacío quede completado en décadas posteriores por los niños y jóvenes.

Las diferencias de repertorio en los tres grupos de edad tomados como base son de carácter cuantitativo, pues es idéntico en todos. Únicamente encontramos una reducción y tendencia a las canciones de más amplia difusión en los jóvenes y niños con respecto a los vecinos mayores, especialmente de los primeros, pues los niños, dirigidos y enseñados por los mayores presentaban un mayor número de canciones, pero del repertorio de aquéllos, habiendo desaparecido el suyo propio. Tanto en el grupo de niños como de jóvenes se hallan individuos con alto grado de participación e interés frente a otros de implicación más velada o incluso indiferentes. En los primeros seguramente encontramos el relevo de los que serán en el futuro en quienes se apoye el peso de la conservación y la continuidad de sus costumbres.

El contenido musical del repertorio de las rondas que hemos presenciado presenta un dominio de los modos mayor y menor tonales, especialmente el primero, con recursos como son las progresiones e imitaciones de motivos, aparte de saltos interválicos, como la sexta (y alguno de séptima) que pueden indicar un origen o modificación reciente. La forma con estribillo también es lo más frecuente. Junto a esto hay unos pocos ejemplos de entonaciones de carácter modal donde aparecen el *modo de mi* y el *modo de la*, en especial el primero, el más abundante en la tradición. Hay diferencias en los grupos de edad:

En el repertorio de los mayores hay todavía presencia de rasgos modales o arcaizantes, dentro de un corpus de mayor amplitud y más sujeto a posibles variaciones de uso de las canciones, cuyos textos aparecen en el libro de bolsillo que manejan en las interpretaciones, que en su inmensa mayoría quedan recogidas en el *Cancionero de Prioro*, donde la presencia modal, en términos absolutos, es significativa.

En los jóvenes hay un cambio considerable del repertorio en su conjunto, que ha visto sustituidas las entonaciones modales por las tonales de canciones de amplia difusión, casi a excepción de la tonada *de pedir los quesos*. También ha habido una reducción considerable, pues incluso el repertorio de canciones tonales de amplia difusión o "canciones de la tierra" que poseen no es muy amplio.

En los niños volvemos a encontrar un repertorio más amplio con una mayor proporción de ejemplos modales, pero teniendo en cuenta que depende directamente de las tonadas que les enseñan los mayores y de su guía en las propias rondas, aunque también se observa una tendencia a las más difundidas, pues son las que más niños conocen y cantan.

En relación con los procesos evolutivos cabe señalar dos cuestiones importantes: la tendencia en el repertorio tonal al cambio de modo, del menor al mayor por la elevación del III grado; y en el repertorio modal, la tendencia que Manzano define como

involución, la vuelta a entonaciones modales tras una evolución que parecía encaminada hacia la tonalidad moderna. Sin embargo, creemos que se trata más bien de una "congelación" de la evolución natural en un momento dado, fenómeno sobre el que hay considerar influencias externas. La realización de trabajos sobre el propio repertorio y su resultado en las recopilaciones, colecciones sonoras, las interpretaciones y versiones de grupos *folk*, o su difusión a través de los medios de comunicación -como los programas radiofónicos locales-, a su vez propiciados por la revitalización del folclor por parte de los organismos públicos, han actuado sobre el conocimiento por parte de los actores de la forma supuestamente original y han influido en su interpretación, deteniéndola o devolviéndola a esa forma entendida como más antigua o primigenia. La publicación de un cancionero o la edición de un disco, más si es de carácter local, es conocida por muchos de los vecinos de cualquier pueblo. En Prioro conocen el *Cancionero Leonés*, aparte, evidentemente, del *Cancionero de Prioro*, además de haber participado en numerosas entrevistas y grabaciones de los investigadores y grupos *folk* que han pasado por allí, como *El Grajo* o *La Braña*, en busca de canciones y cuyos discos han oído. Los contactos con especialistas y sus publicaciones han influido en la modificación de la tendencia evolutiva en la interpretación y no sólo eso, inclusive en el propio repertorio. "Canciones de la tierra" que habitualmente se pueden escuchar en la ronda *de pedir los quesos* o la *Ronda Mayor* de las fiestas son muy conocidas tanto por los vecinos como por los visitantes y forman parte muy importante del repertorio de los grupos *folk*, dirigido, en parte, a su consumo en las fiestas, precisamente como sustitutivo de las rondas y otras prácticas tradicionales, algunas de las cuales son de uso más reciente y no figuran en el cancionero, cuya rápida introducción, además de su homogeneización de amplitud regional, especialmente entre el grupo de jóvenes, se explica a partir de su difusión a través de los discos y la radio.

La intervención del especialista, con el fin de preservar y mantener los repertorios tradicionales, deja una importante huella sobre los mismos, alterando su dirección evolutiva. Las versiones *folk* y los medios de difusión actúan también en su homogeneización y condensación. Esto debe ser tenido en consideración a la hora de estudiar los repertorios activos en el presente.

Bibliografía

- Actas del V Congreso de Folklore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo: "El Fandango"*. Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- ALONSO, Celsa: *La Canción lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998.
- ANGLÉS, Higinio: "Relations of Spanish folk Song to the Gregorian Chant". En *Journal of International Folk Music Council*, nº16, 1964, págs. 54-56.
- La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1943-1964, 3 vols.
- Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*. Madrid: Instituto Español de Musicología (discurso de clausura del VIII pleno), 1948.
- "El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales. I". En *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, págs. 2-23.
- "El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales. II". En *Anuario Musical*, vol. XV, 1960, págs. 2-14.
- ARMISTEAD, Samuel S.; SILVERMAN, Joseph H; KATZ, Israel: *Judeo-Spanish Ballads form Oral Tradition. 1. Epic Ballads*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Lit. Marín, 1927.
- AZKUE, Resurrección María de: *Cancionero popular vasco*. Barcelona: Boileau, 1922-1925, 11 vol.
- BALDELLÓ, Francesc: "Elments gregorians dins la canço popular catalana". En *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Materials, vol II, Barcelona, 1928, págs. 347-404.
- BARTÓK, Bela: *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1979.
- BELAIER, Victor: "The Formation of Folk Modal Systems". En *Journal of the International Folk Music Council*, nº 15, 1963, págs. 4-9.
- BIME. *Bibliografía musical española*. Madrid: ed. AEDOM, 1994-1999.
- BLANXART, Daniel: "Consecuencias que se deducen del estudio minucioso de las distintas gamas y de la evolución de la tesitura". En *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, págs. 109-121.
- BRONSON, Bertrand Harris: *The Ballad as Song*. Los Ángeles: University of California Press, 1969.
- "The Morphology of the Ballad-Tunes". En *Journal of American Folklore*, nº 67, 1954, págs. 1-14.
- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003.
- CARDINE, Eugène : *Première année de chant grégorien*. Roma: Institut Pontifical de Musique Sacréé, 1975.
- CARO BAROJA, Julio: *Los pueblos de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, 2 vol.
- CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo: "Modalidad, forma, ritmo y armonía en las canciones típicas de Castilla la Vieja". Praga: Congreso Internacional de las Artes populares, Resúmenes, 1928, págs. 105-107.
- Estudio sobre el canto popular castellano*. Palencia: Federación Católico-Agraria, 1925

- CLAIRE, Jean: "L'Evolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux". En *Revue Grégorienne*, 40, 1962, págs. 196-211, 229-245.
- COLLAER, Paul: "Notes concernant certains chants espagnols hongrois, bulgares et géorgiens." En *Anuario Musical*, vol. IX, 1954, págs. 153-160.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero infantil español*. Santander: Aldus, 1948.
- Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander: Aldus, 1949-1955.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Joseph: *Música tradicional catalana*. Barcelona: Clivis, 1981-1983.
- Historia de la Música española. 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza, 1983.
- "El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca". En *Anuario Musical*, vol. XXX, 1975, págs. 155-166.
- "Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española (notas para un estudio)". En *Revista de Folklore*, nº 6, t. 1º, 1981, págs. 3-10.
- "Las Siete Canciones Populares Españolas y el folklore". En *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa. (Cuaderni della Revista Italiana di Musicología)*, Florencia, Leo s Olschiki ed., 1987, págs. 141-152.
- "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance "Gerineldo, el paje y la infanta." En *Anuario musical*, vol. XLII, 1987, págs. 59-69.
- CRUCES, Francisco (et al.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- Cuadernos de música folklórica balear. I. La Puebla (Mallorca)*, Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1961.
- DE LOS RIOS CANO, Miguel: *Cancionero de los Pueblos de Málaga*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1999.
- DENSMORE, Frances: "Scale Formation in Primitive Music". En *American Anthropolologist*, vol. 11 nº1, 1909, págs. 1-12.
- DÍAZ, Joaquín: "Melodías prototipo en el repertorio romancístico". En *Anuario Musical*, vol. XXXIX-XL, 1984-85, págs. 97-105.
- Cancionero del norte de Palencia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1982.
- DÍAZ Joaquín; DELFÍN VAL, José; DÍAZ VIANA, Luis: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1978-1982, 5 vol.
- DÍAZ Joaquín; DÍAZ VIANA, Luis: *Cancionero de Palencia II*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1983.
- DÍAZ VIANA, Luis: *Romancero tradicional soriano*. Soria: Diputación provincial de Soria, 1983, 2 vol.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: *Cancionero popular de Prioro: canciones, danzas y romances del Alto Cea*. León: Diputación Provincial, Instituto Leonés de Cultura, 2000.
- DONOSTIA, José Antonio: "El modo de mi en la canción popular española". En *Anuario Musical*, vol. I, Barcelona, 1946, págs.153-179.
- "Notas acerca de las canciones de trabajo en el país vasco". En *Anuario Musical*, vol. III, 1948, págs. 163-185.
- Cancionero Vasco*. Madrid: Unión Musical Española, 1919.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, CSIC, 1951.
- ELLIS, Alexander J.: "On the Musical Scales of Various Nations". En *Journal of the Society of Arts* vol. XXXIII, 1885, págs. 485-517.

- ETZION, Judith; WEICH-SHAHAK, Susana: "The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features". En *Anuario Musical*, vol. XLIII, 1988, págs. 221-255.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la música española I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza, 1983.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel.: "Las canciones populares y la tonalidad medieval. Aclaraciones a la obra 'Las Cantigas' de Alfonso X el Sabio escrita por D. Julián Ribera". En *Ciudad de Dios*, núms. 138-143, Ediciones Escorialenses, 1924-1925.
- GARCÉS TIL, Gregorio: *Cancionero popular del Alto Aragón*. Zaragoza: Diputación Provincial de Huesca, Diputación General de Aragón, 1999.
- GARCÍA LAVERNIA, Joaquín: *El libro del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Rialp, 1988.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica Popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.
- Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología, 1951-1960, 3 vol.
- "Cante Flamenco. Algunos de sus posibles orígenes". En *Anuario Musical*, vol. V, 1950, págs. 94-120.
- Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco, 1987.
- "Instrumentos folklóricos en España I. Las Xeremies de la Isla de Ibiza". En *Anuario Musical*, vol. IX, 1954, págs. 161-178.
- "Instrumentos musicales folklóricos de España: II. La gaita de Madrid. III. La Alboka vasca" En *Anuario Musical*, vol. XI, 1956, págs. 123-163.
- "Instrumentos musicales folklóricos de España. I bis: Las Xeremies de la Isla de Ibiza". En *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, págs. 77-87.
- "Pervivencias en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*". En *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, págs. 67-84.
- GARCÍA MATOS, Manuel; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Joseph: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1982.
- GASCUE, Francisco de: *Influencia de la música árabe en la música castellana* (conferencia dada en el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao). Bilbao: Garmendia y Compañía, 1916.
- GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*. Vol. I, Barcelona: Valls, E. Castells, 1931; vol. II, Badajoz: Diputación Provincial, 1956.
- Cancionero popular de La Rioja*. Barcelona: CSIC, Gobierno de La Rioja, 1987.
- "Panorama de la canción popular burgalesa". En *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, págs. 85-102.
- "La jeringonza en la actual tradición". En *Anuario Musical*, vol. XIII, 1958, págs. 129-158.
- GOMBOSI, Otto: "Key, Mode, Species". En *Journal of the American Musicological Society*, vol. IV, nº 1, 1951.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1984.
- GÓMEZ GÓMEZ, Pedro: *La lucha secular por la supervivencia en la Montaña de Riaño*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Investigación, 2006.
- GONNARD, Henri: *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, María Eugenia: "Cantos, bailes, instrumentos y grupos de Campoo". En *Cuadernos de Compoo*, núm. 13, septiembre de 1988.
- GROSSER PIÉJUS, Anne-Marie: "Flamenco". En *Journal of the International Music Council*, nº 4, 1968.
- GUT, Serge: *La tierce harmonique dans la musique occidentale, origines et évolution*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1969.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Ramón: *El habla de Prioro. Aproximación a la lengua de la montaña oriental leonesa*. Salamanca: Kadmos, 2004.
- HURTADO TORRES, Antonio; HURTADO TORRES, David: *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
- JAMBRINA LEAL, Alberto; CID CEBRIÁN, José Ramón: *La gaita y el tamboril*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1989.
- JEANNETEAU, Jean. *Los Modos gregorianos*. Santo Domingo de Silos, 1985.
- JOCILES ROBIO, María Isabel: *Niños, mozos y casados a través de sus fiestas en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1992.
- KAUFMANN, HENRY W: "Vicentino and the Geek Genera". En *Journal of the American Musicological Society*, vol. XVI, nº 3, 1963, págs. 325-346.
- KOLINSKI, Mieczyslaw: "Clasification of Tonal Structures" En *Ethnomusicology*, nº 1, 1961, págs. 157-193.
- KRAMER, Corinna; PLENCKERS, Leo J.: "The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music". En *Yearbook for Traditional Music*, vol. 30, 1998, págs. 102-132.
- LACHMANN, Robert: *Música de Oriente*. Barcelona: Labor, 1931.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de: *La música hispano árabe*. Madrid: Ateneo, 1957.
- "La Saeta." En *Anuario Musical*, vol. IV, 1949, págs. 105-135.
- LEDESMA, Dámaso: *Folk-lore o cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana, 1907.
- LING, Jan: *A History of European Folk Music*. Rochester: University of Rochester Press, 1997.
- LIZARAZU DE MESA, María Asunción: *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial, Caja de Guadalajara, 1995, 3 vols.
- MACHIARELLA, Ignazio: *Voces de Italia*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- MALM, William P.: *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza, 1985.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995.
- Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial de León, 1988-1991, 3 vol., 6 tomos.
- Cancionero Popular de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001-2007, 7 vol.
- Cancionero popular de Castilla y León*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1989.
- Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- "Una cuestión sobre la música popular". En *La música en el Monasterio del Escorial*, Actas de Simposium, 1992, págs. 729-749.
- "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional". En *Revista de Musicología*, vol. IX, nº 2, 1986, págs. 357-397.
- "Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica". En *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2, 1997, págs. 991-999.

- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: *Cancionero de Castilla (Cancionero segoviano)*. Madrid: Edymión, 1997, ed. facs., (1ª ed., Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964).
- MARTÍ I PÉREZ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés: Deriva Editorial, 2000.
- El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985.
- MARTÍNEZ MANCEBO, José Carlos: “Las sociedades de mozos. Un estudio antropológico en la montaña palentino-leonesa”. En *Revista de Folklore*, núm. 136, 1992, págs. 111-119.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Orensanos, 2000, ed. facs. (1ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía 1920)
- “La canción tradicional española”. En *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín, 1944, págs. 6-166.
- “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”. En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Madrid: Miscelánea de Estudios Lingüísticos, Literarios e Históricos, Hernando, 1925.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo; BAL Y GAY, Jesús: *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza "Conde de Fenosa", 1973.
- MASSOT I PLANES, Josep: *Cançoner musical de Mallorca*. Palma de Mallorca: Caixa de Balears, 1984.
- MERCADER BAGUR, Deseado: *EL folklore musical de Menorca*. Palma de Mallorca: Caja de Ahorros de Baleares, 1979.
- MERRIAM, Alan P: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MERRIAM, Alan P.; GILLIS, Frank: *Ethnomusicology and Folk Music: An International Bibliography Dissertations and Theses*. Middletown: Wesleyan University Press, 1966.
- MINGOTE, Ángel: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, (1ª ed., 1950).
- MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio: “Las Marzas: identidad, sociabilidad y androcentrismo en el ritual marcelero”. En *Cuadernos de Campoo*, núm. 3, 1996.
- “El que recibe a dar se obliga (la economía moral del don como sistema productor de una comunidad para vivir)”. En *Cuadernos de Campoo*, núm. 32, 2003.
- MUR BERNARD, Juan José de: *Cancionero popular de la provincia de Huesca*. Barcelona: Diputación General de Aragón, 1986.
- NADAL I OLLER, Jordi: *La población española (Siglos XVI a XX)*. Barcelona: Ariel, 1986, (1ª ed. 1966).
- NETTL, Bruno: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza, 1985.
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1926-1929, 3 vols.
- OLMEDA, Federico: *Folklore de Burgos. (Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos)*. Burgos: Diputación provincial de Burgos, 1992, ed. facs., (1ª ed. Sevilla, 1903).
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: *Introducción a la música popular castellano y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León- Ayuntamiento de Segovia, 1984.

- “Notas para un sistema de clasificación de la música popular”. En *Revista de folklore*, nº 2, tomo 1, 1981, págs. 22-26.
- PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau, 1958 (1ª ed. 1917-1922).
- Por nuestra música*. Belleterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, ed. facs., (1ª ed. 1891).
- PELINSKI, Ramón (et al.): *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio etnomusicológico*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, Diputación Provincial, 1997.
- PERLMAN, Marc: “The Social Meanings of Modal Practices: Status, Gender, History, and Pathet in Central Javanese Music”. En *Ethnomusicology*, vol. 41 nº 1.
- PIÑERO, Pedro M.; ATERO, Virtudes: *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1986.
- POCHÉ, Cristian: *La música árabe-andaluza*. Madrid: Akal (Akal Músicas del Mundo), 1977.
- POWERS, Harold S: “Tonal Types and Modal Categories”. En *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXIV, nº 3, 1981.
- “Language Models and Musical Analysis”. En *Ethnomusicology*, nº 18, 2, 1980, págs. 1-60.
- “Mode”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Stanley Sadie ed: Macmillan Publishers, 1980.
- PUJOL, Francesc: “Cromatismo modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes”. En *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vol II, Barcelona, 1928, págs. 169-239.
- REESE, Gustave: *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1988.
- REY GARCÍA, Emilio: *Bibliografía del folklore musical español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1988.
- Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical: AEDOM, 2001
- “Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral”. En *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2, 1988, págs. 149-171.
- “La etnomusicología en España: Pasado, presente y perspectivas”. En *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2, 1997, págs. 877-886.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *La música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid: Voluntad, 1927.
- La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1922, 2 vols.
- La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*. Madrid: Imprenta Estanislao Maestre, 1923-1925, 4 vol.
- “De música y métrica gallegas.” En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Hernando, 1925.
- La música popular gallega*. La Coruña: Litografía e Imprenta Roel, 1959.
- Orígenes del Justicia de Aragón*. Zaragoza: Tipografía de Comas Hermanos, 1897.
- Disertaciones y opúsculos*. Madrid: Imprenta Estanislao Maestre, 1928.
- RIEZU, Jorge de: *Obras completas del P. Donostia. Cancionero vasco*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza Sociedad de Estudios Vascos, 1994, 9 vol.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Sevilla: Francisco Álvarez, 1882-1883, 5 vol.

- RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco: "Reglamento o Estatutos de la Sociedad de mozos de la villa de Camporredondo, titulada 'Amor y fraternidad'". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. XLI, 1986, págs. 255-266.
- ROMA, Josefina: "La jota aragonesa: La construcción de un emblema nacional". En *Actas del I Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SibE)*, Barcelona, 1996, págs. 110-118.
- RÖVENSTRUNCK, Bernat: *Singularitats de la Canço Popular Catalana*. Barcelona: Clivis, 1979.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto: *Cancionero musical de Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza "Conde de Fenosa", 1982, reimp. facs., (1ª ed. Pontevedra, 1942).
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: *Nuevo Cancionero Salmantino*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1943.
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal; GARCÍA MATOS, Manuel: *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1995.
- SCHINDLER, Kurt: *Música y poesía popular de España y Portugal (Folk Music and Poetry of Spain and Portugal)*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1991, ed. facs., (1ª ed., New York, Hispanic Institute, 1941).
- SCHNEIDER, Marius: "Tipología musical y formal de la canción de cuna española". En *Anuario Musical*, vol. III, 1948, págs. 3-58.
- "A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval". En *Anuario Musical*, vol. I, 1946, págs. 31-69.
- SCHUBART, Dorothe; SANTA MARINA, Antón: *Cancionero Popular Galego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza "Conde de Fenosa", 1984-1995, 7 vol.
- SEGUÍ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputación provincial de Alicante, 1973.
- Cancionero musical de la provincia de Castellón*. Valencia: Fundación Caja Segorbe, 1990.
- Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1980.
- SHARP, Cecil J.: *English Folk Songs. Some Conclusions*. London: Methuen, 1954 (1ª ed. 1907).
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Las canciones de trabajo en Gran Canaria. Estudio de una parcela de la etnomusicología Insular*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, Proyecto RALS de Canarias, 2003.
- "Pervivencias medievales en la música popular española". En *Anuario Musical*, vol. XXXIX-XL, 1984-85, págs. 239-247.
- "Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco". En *Revista de Musicología, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, vol. II, 2001, pág. 1363.
- "Spain" (Traditional and popular music). En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Stanley Sadie ed., Macmillan Publishers, 2001
- SPANKE, Hans: "La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones". En *Anuario Musical*, vol. I, 1946, págs. 5-18.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Stanley Sadie ed., Macmillan Publishers, 2001.

- TEJERIZO ROBLES, Germán: *Cancionero popular de la provincia de Granada II. Canciones y romances de El Temple*. Granada: Junta de Andalucía- Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- Cancionero popular de la provincia de Granada III. Canciones y romances de la Contraviesa: Murtas*. Granada: Junta de Andalucía- Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.
- Cancionero popular de la provincia de Granada IV. Canciones y romances de Cádiar*. Granada: Junta de Andalucía- Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- TEJERIZO ROBLES, Germán; MARTÍN PALMA, José: *Cancionero popular de la provincia de Granada I. Canciones y romances de Temple: Escúzar*. Granada: Diputación Provincial, Junta de Andalucía, 1997.
- TOMÁS PARÉS, Juan: “Las variantes en la canción popular”. En *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, págs. 195-205.
- “Canciones populares de trabajo”. En *Anuario Musical*, vol. XIX, 1964, págs. 225-239.
- TORRALBA, José: *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 1982.
- TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores de: *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Gienenses, 1972.
- TRAPERO, Maximiano: *Romancero de la isla de El Hierro*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Cabildo Insular del El Hierro, 1985.
- Romancero de la isla de La Gomera*. Madrid: Cabildo Insular de La Gomera, 1987.
- Romancero general de Lanzarote*. Madrid: Fundación César Manrique, 2003.
- Romancero general de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2000.
- Romancero de Fuerteventura*. Las Palmas: Caja de Ahorros de Canarias, 1991.
- TRAPERO, Maximiano; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Romancero de Gran Canaria I. Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982.
- Romancero de Gran Canaria II*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.
- TURINA, Joaquín: *La música andaluza*. Sevilla: Alfar, 1988.
- WEICH SHAHAK, Susana: *Música y tradiciones sefardíes*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1992.
- Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto, 1997.
- WIORA, Walter: *European Folk Songs: Common Form in Characteristic Modifications*. Cologne: Arno Volk Verlag, Oxford University Press, 1966.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P.: *Mode in Ancient Greek Music*. Amsterdam: Adof M. Hakkert, 1968 (1ª ed. Cambridge University Press, 1936).
- ZABALA, Antonio; Hnos. CASQUERO HERREO: *Prioro, cuna de la trashumancia*. (Biblioteca de Narrativa Popular) Oiartzun: Sendoa, 2001.

Registros sonoros

- Antología del cant valencià d ´estil. Fonoteca de materials*, vol. XXV y XXVI, V1555-1997
- Canciones y romances de Arroyo de la Luz*. Saga, VPC-190, 1985.
- Canta el pueblo, canta: Ahigal*. Saga, VCP-131, 1983.

- DELFIN VAL, José: *Dulzaineros y redoblantes. Reseña musical de un día de fiesta*. Castilla Ediciones, VM- O78, 2002.
- DÍEZ, MARTÍNEZ, Marcelino: *Aires de la mi montaña. Prioro*. (2 vol.). Caskabel, CK-0126, 0127, 1997.
- Etnografía. A. Coplas de Ciego*. Sara, M-36336, 2002.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Magna antología del folklore musical de España*. Hispavox, HH 10107, 1960, reed. 1992, 10 vol.
- Gran antología de la música popular canaria*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, CCPC-CD-463, 2001.
- La música tradicional en Castilla y León. Colección RTVE Música*, vol. 1-4, 1998.
- La tradición musical en España*, vol. 1: *La Cornisa Cantábrica*. Saga, KPD-10.900, 1992.
- La tradición musical en España*, vol. 2: *Los últimos tañedores de rabel*. Saga, WKPD-10, 2005, 1996.
- La tradición musical en España*, vol. 8: *Monegros*. Saga, WKPD- 10.2020, 1998.
- La tradición musical en España*, vol. 12: *Las Hurdes*. Saga, WKPS-10/20-29, 1998.
- La tradición musical en España*, vol. 26: *Selección de romances sefardíes de Marruecos*. Saga, WKPD-10, 2068, 2002.
- LOMAX, Alan: *World library of Folk and Primitive Music. Volume IV: Spain*. Rounder, 11661 1744-2, 1999.
- Madrid tradicional. Antología*, vol. 10: *Mayos*. Saga, KPD-10-935, 1995.
- Madrid tradicional. Antología*, vol. 11: *El ciclo anual*. Saga, WKPD-10-2022, 1998.
- Madrid tradicional. Antología*, vol. 12: *EL romancero*. Saga, WKPD 10-2023, 1998.
- Música y literatura populares en la Sierra de Maestrazgo (Teruel)*, 2 vol. Saga, PS/ CP-092, 2001.
- Música y tradición en la isla de La Palma: Echentive*. Saga, DPD-10.904, 1993
- Rondas de boda. Ronda segoviana*. Sonifolk, 20175, 2002.
- Son del cordel. Música tradicional leonesa*. Saga, KPD-10.965, 1997.

Registros electrónicos

- MARTÍ I PÉREZ, Josep: "Música y etnicidad: una introducción a la problemática". En Sibetrans, Revista Transcultural de Música 2, [http:// www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), 26/6/2003.
- VAQUERO SANABRIA, Luis: "Entrada de mozo". En [http:// www. pobladura.com](http://www.pobladura.com), 11/01/2007.
- VILA, Pablo: "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En Sibetrans: Revista Transcultural de Música 2, [http:// www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), 12/01/2004.
- [http:// www.montanariano.com/altocea-prioro.htm](http://www.montanariano.com/altocea-prioro.htm), 25/07/06.
- [http:// www.losmolinos-madrid.com.es/agenda](http://www.losmolinos-madrid.com.es/agenda), 12/01/2007.
- [http:// www.pobladura.com](http://www.pobladura.com), 21-11-2006.
- [http:// www.elmolar.org/cultura.php](http://www.elmolar.org/cultura.php), 12/01/2007
- [http:// www.geocities.com/cibercercedilla](http://www.geocities.com/cibercercedilla), 12/1/2007

Colaboradores y entrevistas

- Plácido Prieto, 77 años, jubilado, natural y vecino de Prioro en la actualidad, en el pasado residencia de trabajo en Barcelona. Entrevista: Prioro, 12-8-06.

Juana Rodríguez, 70 años, jubilada, vecina natural de Prioro. Entrevista: Prioro, 12-8-06, 13-8-06, 14-8-06.

Eleuterio Prado, 64 años, natural de Prioro, habitante estacional, empresario en Barcelona. Entrevista: Prioro, 9-8-06, 12-8-06.

Luis Fernando Prado, 62 años, natural de Prioro, habitante estacional, vive en Barcelona. Entrevista: Prioro, 12-8-06, 15-8-06.

Ramón Gutiérrez, 67 años, natural de Quintanilla de Almansa (cerca de Prioro), maestro jubilado (Prioro 1964-1970, León 1970-2000), habitante estacional. Entrevista: Prioro, 12-8-06.

Carlos García, 20 años, estudiante, habitante estacional, natural de Palencia, hijo y nieto de prioreños. Entrevista: Prioro, 15-8-06.

Entrevistas en grupo:

Prioro: 9-8-06.

Prioro: 12-8-06.

Santuario de la Virgen de la Velilla: 13-8-06.

Prioro: 15-8-06.

Anexo: La Reunión de los mozos

En las comunidades rurales han existido organizaciones, principalmente entre los mozos o varones solteros, pero también de mozas, de casados e incluso de niños, que mediante unas normas y derechos consuetudinarios establecidos, más o menos registrados y detallados según los casos, que regían la convivencia y participación entre sus miembros y ante el resto de la comunidad, estando presentes o desarrollando un sinnúmero de eventos, sobre todo en relación con costumbres y manifestaciones folklóricas, en especial en las fiestas y otras actividades lúdicas. Estas asociaciones son de muy diverso tipo (civiles, religiosas, según edad, sexo, estado civil, etc.) y también de funcionamiento (privadas o corporativas), según el calendario (desde todo el año hasta unos pocos meses) cuyas denominaciones varían según los lugares, pero predominan los nombres de *cofradía*, *hermandad*, *peña*, *sociedad*, *reunión o junta*.

Las *Reuniones* o *Sociedades de los mozos*, de entre todas eran frecuentes en muchos pueblos, como es el caso de Prioro, y su importancia radica en que ejercían un control social sobre los solteros de la comunidad estando indisolublemente unidas a las costumbres y actividades de la juventud masculina, en especial las rondas, de tal manera que muchas prácticas se han mantenido gracias a éstas y cuando han desaparecido lo han hecho junto con las propias *Reuniones* y con ellas mucha información valiosa. Sin embargo, pese a su existencia bastante generalizada y, sobre todo, a su importancia en algunos casos en relación con el folclor y las manifestaciones musicales, no han sido objeto de estudio específico por parte de la etnomusicología¹.

Una de las muchas costumbres que llevaban a cabo estas *Reuniones* eran las *Despedidas de quintos* que realizaban los jóvenes antes de incorporarse a filas. Al hablar de éstas, Josep Crivillé en su día advierte de la necesidad de conocer las organizaciones que hay detrás, panorama que no ha cambiado mucho desde entonces: “Resultaría interesante, para una más detallada investigación etnomusicológica, conocer los pormenores del proceso constitutivo de los grupos de quintos que se convertían en cantores, si ello era fruto de iniciativas privadas o corporativas, si el repertorio era exclusivo e inventado por cada grupo o adaptado de otros grupos predecesores la fórmula conceptual y creativa de tales cantos, el sistema de aprendizaje de los mismos, etc., pero no poseemos datos suficientes para poder responder a estos puntos que tanto podrían esclarecer los factores esenciales que motivaron este tipo de instituciones sociales vinculadas a la música tradicional y su forma de transmisión.”²

Aparte de las *Despedidas de quintos*, estas organizaciones formaban parte importante de la mayoría de las costumbres de las comunidades rurales en las celebraciones, en los bailes, las bodas, y en todo tipo de festividades, tanto en la participación en el evento como en las tareas que rodeaban a las mismas, prestando así un servicio a la comunidad³; por ejemplo, al plantar los *mayos* u otros trabajos en torno a una fiesta determinada, recibir y acompañar a autoridades, dar los toques instrumentales en todo tipo de ocasiones y, muy especialmente, en las rondas y todo lo

¹ Por parte de la antropología tampoco abunda la documentación existente sobre estas asociaciones juveniles.

² CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. 7. El folklore musical.*, pág. 154.

³ También en tareas útiles a la comunidad no relacionadas con las celebraciones: “Esta sociedad en pleno y sus individuos en particular tiene la obligación de servir al Ayuntamiento y algún vecino, en casos de necesidad, como son llevar partes a otros pueblos, traer boticas, acompañar al peatón correos y médicos que tuvieran que transitar en días de grandes nevadas.” (art. 30). Citado en: RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco: “Reglamento o estatutos de la Sociedad de Mozos de la villa de Camporredondo, titulada “amor y Fraternidad”. En *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo XLI, 1986, pág. 264.

que a éstas se refiere. En cuanto a esto último, las *Reuniones de los mozos* y las rondas están íntimamente ligadas hasta tal punto que ya la propia *Reunión* en sus celebraciones se puede considerar una ronda, como se puede desprender de las palabras de Gonzalo Pérez Trascasa al hablar del significado del término: “También se utiliza para denominar al grupo humano que interpreta esas canciones, coincidiendo así con la acepción académica que figura en tercer lugar en el diccionario: *Reunión nocturna de mozos para tocar y cantar por las calles*.”⁴ No en vano, aparte de organizar las salidas a las rondas nocturnas, en la propia *Reunión*, según el tipo de ocasión, eran también habituales los cantos, y sobre todo porque muchas solían finalizar con una salida de ronda. Hay que tener en cuenta que la ronda como tal es una manifestación colectiva – pues nadie sale de ronda solo- y como tal depende del colectivo y su organización si la hay, es decir, de la *Reunión*.

En algunos casos aparecen recogidas por escrito de forma más detallada las reglas o estatutos que poseía la *Reunión* en forma de artículos. Así, Federico Olmeda en su *Folklore de Burgos* hace referencia a varias localidades donde existen estas normas (en concreto Barbadillo de Herreros y Barbadillo del Pez), al hablar de las rondas y con motivo de los incidentes y altercados que se producían durante éstas en muchos pueblos, causa por la cual se prohibieron en muchos lugares, pero, según dice, gracias a la existencia estas ordenanzas, con obligaciones sobre el comportamiento y severas sanciones a su incumplimiento, se han podido seguir practicando las rondas en aquellos pueblos, como en los dos anteriores, donde se poseía esta reglamentación. Por lo tanto, gracias a ellas se ha conservado la propia costumbre: “En estos pueblos el sexo fuerte tiene formada una *cofradía* por la cual los unos vienen a ser *centinelas del orden* respecto de los otros: tienen formada su *Regla* y conminan con duras penas su infracción.”⁵

Y prosigue, citando de forma resumida sus ordenanzas: “Esto es muy bueno y *regional* y por contribuir de mi parte a que cunda el ejemplo de estos pueblos, voy a dar siquiera sea en brevísimo compendio, del articulado de su *Reglamento*. 1º. Se prescribe obediencia absoluta a la *Señora Justicia* y la observancia de estas ordenanzas bajo la multa de 0,50 pesetas a los contraventores. 2º. El día dos de julio se hace la elección de *Justicia de Mozos*. 3º. Constitución de la Justicia de mozos: *Alcalde, Procurador, Alguacil, Recolector y Tesorero*: se establece también la antigüedad entre los mozos y se respeta como mérito para los empleos civiles. 4º. Excepto el *caso de aclamación* los cargos de la *Señora Justicia* serán renovables a los dos años. 5º. Concede facultades al Alcalde para multar hasta en 2,50 pesetas en causas justas. Blasfemia, escándalo, deshonestidad, revelación de secretos comunicados bajo sigilo, *chismerías* y *malas lenguas* son causas señaladas. 6º. Al que faltare a estas ordenanzas se le expulsará y será considerado como mozo vil, infame, indigno, grosero, falaz, inconstante a la fe y para mayor oprobio y baldón se le echará de las rondas, reuniones y toda diversión. 7º. Se convocarán las rondas por el Alcalde en sitio señalado: se prohíben los cantares deshonestos, provocativos y la mala *compostura*. 8º. Irán por el Sr. Cura y Alcalde para la Misa los días de dulzaina: y por el día andarán juntos e *incorporados* por lo que pueda ocurrir. 9º. En la entrada y salida de la Señora Justicia se transmitirán ceremoniosamente las ordenanzas y los deterioros habidos en ellas serán castigados por 1,00 pesetas. 10º. Desde la edad de catorce años todos los mozos pagarán lo correspondiente para la dulzaina. 11º. El Alcalde dispondrá de los fondos. 12º. Establece la autorización legal e independencia de su organismo. 13º Se atribuye a la Junta General la modificación de estas ordenanzas. 14. Establece que el mozo Alcalde

⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I, pág. 283.

⁵ OLMEDA, Federico: *Folklore de Burgos*, pág. 24.

acompañe en las funciones a los mozos y que todos se obliguen bajo su firma, al ingresar en esta *Orden*, a guardar las ordenanzas.”⁶

En primer lugar cabe señalar la presencia de los cargos en la *Reunión*, similares a los que pueda poseer la autoridad civil, algo muy común, que veremos también en el caso de Prioro, y que María Asunción Lizarazu, en su cancionero de Guadalajara lo califica de “ayuntamiento ficticio”⁷. El número y tipología de cargos pueden variar de un sitio a otro, pero donde hay una mayor reglamentación suelen repetirse, a imitación, los cargos municipales junto con otros específicos. Por ejemplo, Gonzalo Pérez Trascasa, en Burgos, en Castrillo de la Reina, dice: “se nombraba un alcalde de mozos, dos cantadores, dos “cachiverros” que iban pidiendo por las puertas, un cocinero y un alguacil.”⁸ Mientras que en las *Juntas de El Reinado* –que duraba desde el día de Navidad hasta Reyes- se nombraba un *rey* y *reina* por los mozos de entre las parejas casadas sin hijos y un *guardador* para cada monarca. Pero más adelante dice: “En otros lugares no se recuerda ningún tipo de nombramiento entre los mozos.”⁹ Cuando esto sucedía, es decir, cuando no había una organización establecida, los mozos de asociaban espontáneamente en *cuadrillas*, principalmente grupos de amigos de la misma edad y de los mismos barrios -algo que igualmente se producía con la existencia de la *Reunión*-.

En su cancionero de Guadalajara Lizarazu apunta lo siguiente: “Se ha considerado que ciertos rituales celebrados en periodo navideño poseen elementos propios del carnaval. Apoyando esta tesis encontramos en Bustares una fiesta en la que los mozos corrían vaquillas y nombraban un Ayuntamiento entre ellos mismos.” Cargos que describe de la siguiente manera: “el Ayuntamiento, integrado por el *alcalde* que era quien daba las órdenes, un *regidor* que imponía los castigos, un *alguacil* encargado de organizar a los mozos, avisarles a la hora, buscar al que falta, etc., y un *ranchero* que preparaba la comida.”¹⁰ No pensamos que estos cargos nombrados, como dice Lizarazu, están tomados o inspirados en origen en el carnaval, pues a diferencia de aquél, con trasfondo de parodia sobre las autoridades y por unos pocos días, en la *Reunión* los cargos sí ejercían un control real sobre sus miembros durante todo el año con sus obligaciones y sanciones que se llevaban a efecto.

De Cubas, en la provincia de Madrid¹¹ García Matos cita los siguientes cargos dentro de la *corrobla*: El *hermano mayor*, dos *mayordomos* y el *morrache* o vigilante “que empuñando un nudoso garrote y cargado con la bota de vino, va a cuidar del orden y buena compostura de las ceremonias.” Aunque Matos no hace referencia directa a sus normas, al describir algunas costumbres de la *corrobla* dice: “cualquier trasgresión de tales reglas se pena con multa.” Y más adelante: “quien viole estas condiciones pagará más tarde ocho litros de vino a la mocedad.” Mientras que sobre Montejo de la Sierra dice: “Todos los años, y en el día del domingo de Pascua de Resurrección, la cofradía viril abre el ingreso a filas. Mediante el pago de una cantidad que oscila según los tiempos –ayer una peseta, hoy cinco- pueden ser cofrades los mancebos que han cumplido dieciséis años. Sin tales requisitos no se tolera a ningún mozo que ronde ventanas ni que participe en los bailes, reuniones, francachelas o fiestas propias de la juventud púber. Rigen la cofradía dos alcaldes, denominados *mayor* y *menor* y elegidos anualmente por votación el día de Pentecostés. Resulta *alcalde mayor* el mozo que

⁶ OLMEDA, Federico: Op. cit, pág. 24.

⁷ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*, tomo I, pág. 58.

⁸ MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit, vol. I, pág. 292.

⁹ Ibidem, pág. 293.

¹⁰ LIZARAZU DE MESA, María Asunción: Op. cit, pág. 57.

¹¹ GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, vol. I, págs. X-XIII.

obtiene más sufragios, y *menor* el que le va a los alcances en el número de ellos logrado. A ambos competen la dirección y la autoridad suprema en toda cosa, asunto y cuestión atañentes al conjunto de varones mozos.”¹²

Queremos resaltar nuevamente la importancia de las *cofradías* en relación con las costumbres y las prácticas populares, especialmente en lo que respecta a las rondas, a las que ya hemos visto que también hacían referencia dos de los artículos de la *Reunión* recogidos por Olmeda (el 6º y especialmente el 7º), pero sobre todo, queda patente, la necesidad de pertenecer al grupo de mozos para poder participar de sus roles y su ingreso viene a determinar el paso del mundo infantil al de los adultos, no exento en algunas ocasiones de la práctica de pruebas a los neófitos, pudiendo considerarse a tal efecto como un verdadero “rito de paso”. Así, en Pobladura de Aliste (Zamora), aunque habiendo ya desaparecido la *Reunión*, se conservan referencias detalladas de la ceremonia de ingreso¹³, siempre secreta, donde los aspirantes son sometidos a diversas pruebas en las que sobre todo se hará notar su condición de inferiores sobre el resto, por medio de improperios y hasta amenazas con instrumentos cortantes. En un momento dado un *maestro de ceremonias* exhibe un viejo pergamino que simula ser las Leyes y obliga a los aspirantes al sometimiento a éstas, que (aunque no se conservan por escrito) se resumen en tres principios: *oír*, haciendo referencia a la superación de la actitud infantil de centrarse en sus propios deseos y la conveniencia de escuchar a los mayores y su experiencia; *ver*, en el mismo principio de aprendizaje con la observación del mundo de los adultos y sus modos de relación; y *callar*, que hace referencia a la discreción y a la sumisión. Posteriormente, el aspirante es “invitado a bajarse los pantalones, mostrando su miembro viril. Esta acción es recibida con gritos y risas por la concurrencia, mientras exhiben los instrumentos de la ceremonia.” Por último, “la ceremonia termina invitando a beber a los nuevos mozos. Los bailes, gritos, felicitaciones a los nuevos y la ingestión de licores, dan la bienvenida a los nuevos iniciados, sirviendo de alivio a la tremenda tensión emocional a la que fueron sometidos.”¹⁴

Para el ingreso en las *Sociedades de mozos* se requería por parte del aspirante el pago de una cuota, lo que comúnmente se denominaba “la peseta de mozo” (o también, “la cuartilla de vino”) era ya de por sí un “hito simbólico que marcaba su tránsito desde la niñez a la mocedad”¹⁵ En los lugares donde no hay *Sociedad de mozos* existían otros mecanismos para establecer dicho tránsito, para que la comunidad lo reconociese. De tal manera que en ciertos casos los propios mozos de ronda iban a la casa del neófito en su busca, lo que marcaba su cambio de estatus de niño a mozo. En otras ocasiones las despedidas de quintos servía a tal efecto. En general, la participación en actividades propias de la juventud marcaba este paso, prácticas que pusiesen de manifiesto las cualidades físicas y psíquicas tales como la fortaleza y resistencia, arrojo, coraje, bravura, y en general todo tipo de cualidades y valores que se atribuyen a la juventud masculina, por ejemplo, hacerse danzador, acudir al baile, correr las vaquillas y los gallos o participar en las cofradías religiosas como penitentes (*picaos*) o costaleros.

En Prioro ha existido también hasta hace pocas décadas la *Reunión de los mozos*. En el ayuntamiento de esta localidad se conserva íntegra la *Ordenanza de la Reunión de los mozos*¹⁶. Se trata de un documento, fechado en noviembre de 1921, de sumo interés,

¹² GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit, vol. I, pág. XXVI.

¹³ Ver: “Entrada de mozo”, en <http://www.pobladura.com>, 21-11-2006.

¹⁴ Ibidem, pág. 2.

¹⁵ JOCILES RUBIO, María Isabel: *Niños, mozos y casados a través de sus fiestas en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1992, pág. 106.

¹⁶ Prioro: Archivo municipal, sin signatura.

pues aparte de recoger muchos detalles sobre las costumbres y, en especial, sobre las rondas y su relación con la Reunión, se puede constatar la importancia de esta sociedad de mozos, que queda patente ya por el propio registro y por lo prolijo de sus leyes, con un total de casi 120 artículos repartidos en 11 capítulos más un anexo¹⁷.

A continuación recogemos los epígrafes que aparecen en cada uno de los capítulos que componen esta Ordenanza:

Capítulo primero: De quienes forman la reunión de Mozos de Prioro. De la edad requerida para entrar en ella. De las cuotas de entrada.

Capítulo segundo: De quienes forman la junta directiva de la Reunión y nombramientos. Duración de sus cargos. De quienes han de sustituir a las autoridades en sus ausencias. De los empleos inferiores de la Reunión

Capítulo tercero: Obligaciones generales de las autoridades. Obligaciones particulares del presidente, secretario y tesorero. Elecciones de la junta directiva con las demás autoridades del pueblo. Oficios de los regidores del ave y al alguacil.

Capítulo cuarto: De las juntas ordinarias y extraordinarias. De las sanciones establecidas para los que no asistan a ellas.

Capítulo quinto: Del orden con que deben colocarse los miembros de la junta directiva en las sesiones. Normas para guardar el orden en las mismas. Sanciones a los que falten a este capítulo.

Capítulo sexto: De los instrumentos musicales. Del encargado de los mismos y ocasiones y lugares de emplearlos. De las sanciones para los que los inutilicen.

Capítulo séptimo: De los servicios ordinarios y extraordinarios. De las cosas que se han de realizar el día de la Asunción de Ntra Sra. De las sanciones para los que en estas ocasiones no asistan o se nieguen a prestar algún servicio.

Capítulo octavo: De los honores que tributa la reunión a distintos personajes. Sanciones a los que faltasen a estos actos.

Capítulo noveno: Del convite de los quintos y de la forma de pagar los gastos que se originen en la reunión.

Capítulo décimo: Derechos de la Reunión de los mozos.

Capítulo undécimo: De algunos casos particulares y excepcionales que puedan afectar a esta ordenanza.

Artículos adicionales.

El contenido lo hemos dividido en tres grandes puntos: Elementos organizativos de la Reunión, que a su vez se puede dividir en la entrada en la misma, los cargos y las normas de funcionamiento, puntos que comprenden los 5 primeros capítulos. Relación de la Reunión con la comunidad, como las contraprestaciones, obligaciones y deberes con respecto a ésta, que corresponden a los capítulos 7 y 8. Y por último los derechos propios de la Reunión, que corresponden al capítulo 10. Mención aparte merece el capítulo 6, sobre los instrumentos musicales y su uso.

Con respeto al ingreso cabe subrayar que la edad mínima para ingresar en la Reunión es de 17 años y a esa edad no se paga cuota alguna. Destaca que sea más elevada que en otros lugares, cuya edad mínima puede ser desde los 14 o 15 años, también el hecho de que no se tenga que pagar “la peseta de mozo” como es lo más habitual. El ingreso se hace efectivo con la asistencia del aspirante a cualquiera de las sesiones ordinarias. En ningún caso se habla de las pruebas que se puedan realizar al aspirante puesto que son siempre “secretas” –algo común a todas las sociedades de

¹⁷ Así, ha sido parte importante en uno de los pocos trabajos sobre el tema. Ver: MARTÍNEZ MANCEBO, José Carlos: “Las sociedades de mozos. Un estudio antropológico en la montaña palentino-leonesa”. En *Revista de Folklore*, núm. 136, 1992, págs. 111-119.

mozos- y sólo pueden ser conocidas por los integrantes. En Prioro tenemos constancia por los vecinos que como tales no existían, salvo una constante insistencia en la autoridad y jerarquía interna y la obligada sumisión de los nuevos a los que corresponden los cargos más serviles dentro de la organización. “Si el alcalde decía en la ronda ¡Canta! tenías que cantar solo a la fuerza. Era una forma también de reírse de los nuevos”, como nos explica Luis Fernando Prado¹⁸, y que al fin y al cabo es un proceder más para poner de manifiesto la inferioridad y sumisión de los mozos nuevos.

En cuanto a los cargos, forman la junta directiva y la autoridad un *presidente*, un *vicepresidente*, un *primer regidor*, un *segundo regidor*, un *secretario* y un *tesorero*. Aparte, hay otros tres cargos secundarios que son los dos *regidores del ave* y el *alguacil*. Todos los cargos tienen duración de un año, excepto el *presidente* (comúnmente llamado *alcalde*) que puede ser reelegido un año más. De los cargos secundarios destacamos por lo anecdótico y curioso los *regidores del ave*, elegidos entre los últimos ingresados, cuya función se señala en el capítulo 3, artículo 9: *Los regidores del ave tienen obligación de preparar el nido de la cigüeña si al llegar al pueblo no le hay de años anteriores*¹⁹; *están obligados así mismo a tener en buenas condiciones los bancos de la iglesia que son propiedad de la reunión*. Por otro lado, con respecto al *alguacil*, también elegido de entre los últimos mozos ingresados, encontramos su cometido en el artículo 10: *Es obligación del alguacil el servir la llave y la luz de la casa consistorial cuando lo necesite la reunión y estar a las órdenes de la directiva para cuanto fuera necesario mandarle*. Estos cargos de *regidores* y *alguacil* entre los nuevos, pone de manifiesto la fuerte jerarquía interna, siendo los más bajos y serviles. Estos cargos se pueden considerar como el tránsito antes de considerarse un mozo con todos los derechos: “Tras el pago de la peseta de mozo, el muchacho atravesaba por una etapa de adaptación a las normas de la *sociedad*, durante la cual se le tenía por el alguacil de la misma.” “Sólo cuando superaba al alguacilazgo, el chico adquiría de un modo pleno todas las prerrogativas de los mozos, entre ellas la de no someterse más que a la autoridad del alcalde (...)”²⁰. En cuanto a los cargos directivos el *presidente* es la mayor autoridad, dirige las juntas e impone sanciones al incumplimiento de las normas; el *vicepresidente* es el sustituto en funciones del presidente cuando falte; el *secretario* se encarga de llevar un registro de los asuntos de la Sociedad, asistencias, faltas, sanciones, etc.; y por último, el *tesorero*, quien se encarga de administrar los fondos de la sociedad anotando en un libro de contabilidad los ingresos y gastos. La duración de estos cargos era anual –con elección en la sesión de Año Nuevo– salvo el *presidente* que podía ser elegido un año más. Destaca la clara jerarquía en función de la edad con respecto a los cargos, y así, tal y como los *regidores* y *alguacil* eran elegidos entre los nuevos mozos, el *presidente* y *vicepresidente* eran siempre elegidos entre los mozos de más edad²¹.

¹⁸ Entrevista particular en Prioro, 15-8-06.

¹⁹ Esta ave es venerada en muchos pueblos, pues aparte de anunciar la llegada de la primavera con su regreso, alegrando vistosamente torres y campanarios, es reconocida tradicionalmente como beneficiosa para la agricultura pues su dieta se basa en invertebrados, reptiles y anfibios (considerados, estos últimos, antiguamente dañinos) e incluso pequeños roedores. El problema es que cada año reconstruyen el mismo nido –emplazado con preferencia cerca del hombre, en las edificaciones, como ejemplo de colaboración mutua– añadiendo gran cantidad de nuevo material y llegando a acumularse hasta varias toneladas de peso hasta el punto que puede llegar a caerse o incluso producir daños en los edificios.

²⁰ JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit., pág. 109. Esta autora considera estos cargos como la *fase liminal* del rito de transición de la niñez a la mocedad, reduciendo su estatus a una condición ritual que le coloca por debajo del último peldaño de la estructura social con el objeto de formarle, “de enseñarle a ser humilde.”

²¹ En comparación con otras ordenanzas Martínez Mancebo dice lo siguiente. “En el reglamento de Prioro, registramos una mayor atribución de competencias a la figura del Alcalde o Presidente. No aparecen especificados los cargos de Tesorero y Bibliotecario, lo que nos hace suponer una mayor

Sobre las *juntas de la Reunión*, había 4 obligadas (capítulo 4, artículo 1): *Se consideran juntas o sesiones ordinarias, “obligativas” que decían las ordenanzas antiguas, las que se celebran todos los años en los días de: Año Nuevo, Corpus Cristi, Santiago, La asunción de Ntra Sra y Todos los Santos.* Que como se puede eran programadas en fiestas señaladas que se reparten a lo largo del año. Se convocaban a “son de tambor” y a partir de los 35 años era la edad se estaba ya exento de asistir a cualquier sesión sin pena de multa. Las *sesiones extraordinarias* eran convocatorias que a lo largo del año se celebraban por alguna causa especial.

En la relación de la *Reunión* con la comunidad cabe destacar la complicidad existente con las autoridades municipales, como refleja el artículo 2º del capítulo cuarto, teniendo conocimiento exacto, el ayuntamiento del pueblo, de los integrantes y los cargos de la *Reunión*, y por lo tanto se pone de manifiesto que la *Reunión* no actúa de forma tan independiente como podría pensarse: *El presidente de la reunión deberá tener en su poder un cuaderno en el que figuren todas las firmas de los miembros de la reunión por el orden en que hayan ingresado en ella; dicho cuaderno irá encabezado con un certificado del presidente de la reunión con el visto bueno del Sr. Alcalde del ayuntamiento en el que se hará constar que los mozos cuyas firmas aparecen estampadas son los que se han obligado a cumplir esta ordenanza y por tanto son miembros de la reunión.* Y en este mismo sentido, de manera más genérica, dicen las ordenanzas: *La junta directiva de la reunión deberá tener siempre las mejores relaciones con las autoridades civiles y eclesiásticas del pueblo.* Aparte de poner de manifiesto la importancia de la reunión en la comunidad, evidencia su carácter formativo al reproducir de alguna manera, con la complicidad de las autoridades municipales, los cargos y funciones que ostentan²². Por otro lado, no se debe pasar por alto que la *Reunión* representaba a la juventud masculina, grupo social de peso dentro de la comunidad, como indica Jociles Rubio: “No se puede olvidar que los mozos eran el único grupo de edad/estado civil organizado, y que sus *Ayuntamientos* englobaban a un considerable contingente de la población local; por consiguiente, estar en malos términos con ellos habría significado ponerse en contra de una importante fuerza social (por lo demás, la más activa), mientras que, teniéndolos a favor, se podía conseguir su colaboración en las tareas colectivas.”²³

Dentro de los servicios recogidos en la *ordenanza* de Prioro (capítulo séptimo) se citan como ordinarios los prestados en la principales festividades: *Son servicios o trabajos ordinarios los que prestan los mozos de la reunión todos los años en la festividad del Corpus Cristi, Asunción de Ntra Sra y en la noche de Todos los Santos.* Por ejemplo, para la procesión del Corpus se colocaban unas estacas unidas con sogas a ambos lados de la carretera y dicho material debía ser llevado por los propios mozos. En el día de la Asunción debían preparar y colocar todo lo relativo a la *aluche* (lucha leonesa), también preparar el carro y la pareja de jóvenes que lo han de llevar a por leña, tras lo cual se hacía una gran hoguera en el lugar establecido; o los preparativos y la organización, la víspera de la fiesta, de la ronda ritual *de petición de quesos*. Y en la fiesta de Todos los Santos se tenía que *tocar las campanas a muerto desde el toque de oración de la tarde hasta el toque de oración de la mañana siguiente.*

espontaneidad en la elaboración de las normas, sin seguir borradores legalistas.” MARTÍNEZ MANCEBO, José Carlos: Op. cit, pág. 116. Algo que no compartimos, aparte del error de no incluir la figura del *tesorero* que se cita repetidas veces en el capítulo segundo, la abundancia y detalle del articulado, el más completo de los que hemos podido consultar, parece indicar lo contrario.

²² Hay numerosos ejemplos de culturas a lo largo del mundo que poseen sociedades de grupos de edad (jóvenes e incluso de niños) que imitan las estructuras de poder y organización de la comunidad como forma de preparación para el grupo de edad superior situado jerárquicamente por encima.

²³ JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit, pág. 103.

Los servicios extraordinarios eran los que presta la reunión en circunstancias especiales como poner mayos en el pueblo...etc. Aunque no se especifica nada más, nosotros consideramos tales los referidos también en el capítulo octavo, de los honores que tributa la reunión a diversos personajes, sobre todo en las bodas y en las defunciones. Por ejemplo: *Cuando se casare algún mozo de la Reunión los demás cantarán la ronda en su honor en la puerta de su casa la víspera y día de la boda igualmente se cantará a su prometida después de haberlo hecho ante la casa del novio los que faltasen a estos actos serán sancionados con la multa correspondiente.* También se indica el recibimiento que hace la Reunión a los forasteros que van a casarse al pueblo, novios, novias y padrinos de éstos, en la entrada con instrumentos, normalmente: *saldrán todos los mozos de la reunión a recibirles con el tambor.* Y por último se indica la obligatoriedad de la asistencia y organización de todos los actos que se hayan de celebrar en honor de los difuntos.

Un caso especial, citado en el articulado da noticias sobre una práctica muy común en muchas localidades, nos referimos a la práctica comúnmente denominada “pago del piso”: *Cuando el novio sea forastero si no ha satisfecho la cantidad de 50 ptas por los derechos a la moza no se le tributará ningún honor; pero si ha satisfecho dichos derechos será considerado como un miembro de la reunión para cuando viniere para casarse saldrá toda la reunión a recibirle.*

Este asunto, en relación con las *Sociedades de mozos* es tratado por Martínez Mancebo en el epígrafe *Implicaciones de la mocedad en las relaciones de noviazgo*²⁴, en el que observa dos claros objetivos: “dar una opción primera y casi exclusiva a los propios miembros para que puedan elegir de modo preferente. No excluimos tampoco intenciones económicas subyacentes, de conveniencias reales para los futuros contrayentes, con las correspondientes presiones familiares para la realización de matrimonios internos, los cuales ofrecen una mayor garantía de prosperidad. Es comprensible, por otra parte, que se exija una compensación a quien provoque la salida de una mujer joven, pues está en la mente de todos los que pertenecen al colectivo en que se ha desarrollado su vida.” No ha existido en Prioro otra costumbre muy extendida que es el llamado “sorteo de novias”, otro instrumento usado, según los antropólogos para preservar la endogamia local²⁵ y modo simbólico que otorgaba un gran valor al estado de casado, especialmente los realizados dentro del pueblo. Dada la elevada endogamia observada en Prioro (como hemos señalado en páginas precedentes) parece que esta última costumbre desde el punto de vista práctico no tenía, pues, razón de ser. Es posible que su existencia pudiera estar relacionada también con poblaciones con mayor tendencia a la exogamia, como forma de controlarla.

En relación a los derechos de la *Reunión*, según explica el articulado en el capítulo 10: *Son derechos de la reunión de mozos todos los como tales han venido considerándose desde tiempo inmemorial.* Tales son la aportación a la *Reunión* por parte de la comunidad, cinco cántaros de vino pagados por el pueblo, también las propinas de las bodas, como la rosca entregada por al novio (o su valor en dinero), el donativo del padrino, de los novios en las despedidas y los “pagos de derechos” que se exigen a los novios forasteros. En general, se produce una contraprestación a los servicios prestados por la juventud a la comunidad. Aunque en la *Ordenanza* de Prioro no figure, todas las rondas petitorias son una forma de reciprocidad, con los donativos del vecindario, mientras que en otros lugares en las ordenanzas sí se especifica, como en

²⁴ MARTÍNEZ MANCEBO, José Carlos: Op. cit, págs. 120-121.

²⁵ Jociles Rubio, matiza que es más correcto hablar de tendencias que de reglas endogámicas pues estas prácticas no impiden pero ponen trabas o disuaden de los matrimonios con forasteros. Se puede tener como una forma de evitar poner en peligro la misma continuidad biológica de la comunidad.

Camporredondo, donde dice en el artículo 38: “Los vecinos de esta villa gratificarán a esta sociedad con aguinaldos a voluntad de cada uno en los días de Año Nuevo y Reyes.”²⁶ A este respecto Martínez Mancebo dice: “No hay una especificación concreta de la recompensa vecinal; es a través de los aguinaldos como se salda la obligación del “do ut des”. En la petición de los aguinaldos se hacía una discriminación entre el grupo vecinal. A las autoridades locales: Alcalde, Secretario, Concejales y Sacerdote se les pedía el aguinaldo en la víspera de Reyes, al resto del vecindario para Año Nuevo. Sin duda, los favores moceriles eran mayores hacia las autoridades locales, por lo que también se esperaba una mayor compensación.”²⁷ Además, Isabel Jociles explica que las enhorabuenas (o el tributar honores) eran unas de las más importantes fuentes de financiación de los *ayuntamientos de mozos*, aparte de las cuotas de entrada, las multas y las cuestaciones que se efectuaban a los vecinos, y las enramadas, pues cada casa agraciada con un ramo entregaba un donativo a los jóvenes²⁸. Lo que queremos destacar aquí es la importancia de las rondas como mecanismo de recibir las contraprestaciones de la comunidad, y por tanto no son simplemente unos cantos que entonan la juventud para divertirse sino que forman una parte imprescindible del equilibrio entre los mozos y vecinos a través de los servicios y las contraprestaciones, algo necesario para el buen funcionamiento de la comunidad al reforzar y confirmar las redes de cooperación vecinal. El vecindario aportaba a la juventud en cada caso lo que creía conveniente. Juana Rodríguez, en relación a la “ronda de pedir el queso” en Prioro nos dice: “Yo les doy lo que me apetece, como hace todo el mundo.”²⁹ Evidentemente esto está en función de la situación de cada vecino, tanto por su situación económica como por la disponibilidad de productos en cada momento determinado y sin olvidar también las preferencias personales. La tacañería era inmediatamente sancionada por la juventud con los mecanismos que disponía, es decir en la propia ronda, cantando canciones de diversa naturaleza según los donativos y de esta forma también el resto de la comunidad reconocía inmediatamente el grado de generosidad de cada vecino. Así, encontramos en lugares incluso diferentes denominaciones a los cantares. Por ejemplo en relación a las *marzas* encontramos las llamadas “galanas” o “floridas”, aquellas que eran cantadas en aquellas situaciones en las que se producía un recibimiento hospitalario de los marzantes, o éstos tenían un especial interés en agasajar a algún vecino en particular, y por el contrario, las marzas “rutonas” o de “ruimbraga”, cantadas cuando la ronda era mal recibida o defraudada en la calidad de la donación³⁰.

En el capítulo 4 de la *Ordenanza* de Prioro se indica lo siguiente: *Cuando se celebre alguna sesión para disfrutar algún derecho no se multará a los mozos que faltasen únicamente se considera reunión para disfrutar derechos actualmente la función de la leche*. Esto forma parte de otra contraprestación de la comunidad, pero también del reconocimiento de los mozos como grupo, por medio de la transigencia ante determinadas actuaciones de la juventud y de cierta impunidad con un límite, claro está. La *función de la leche* a la que se refiere la *Ordenanza* de Prioro, costumbre ya extinguida, consistía en que los mozos tras la ronda se dedicaban a ordeñar sin permiso las cabras que encontraban a su paso con unos cuencos en los que añadían miga de pan y se lo comían *in situ*. Los vecinos decían al día siguiente: “Las cabras no tiene leche.

²⁶ Citado en: RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco: Op. cit, pág. 265.

²⁷ MARTÍNEZ MANCEBO, José Carlos: Op. cit, pág. 118.

²⁸ JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit, pág. 158.

²⁹ Entrevista particular, Prioro, 13- 8- 06.

³⁰ MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio: “El que recibe a dar se obliga” (la economía moral del don como sistema productor de una comunidad para vivir). En *Cuadernos de Campoo*, núm. 32, 2003, pág. 12.

Están ordeñadas. Ya anduvieron anoche por acá los mozos.”³¹ En otros lugares tenemos constancia de que robaban huevos, gallinas, conejos e incluso algún cordero. Los vecinos tenían asumidas estas pillerías e incluso cuando cazaban in fraganti a los mozos lo hacían a propósito, mas con la intención de darles un buen susto o gastarles una broma que de impedir la fechoría, y éstos a su vez debían mantener un difícil equilibrio entre la prudencia y el arrojo para que el valor de su quinta no fuese puesto en entredicho. La inmunidad de la que gozaban los mozos era contrapesada por las tareas en favor de la comunidad desde que son reconocidos como tales y gozan de un estatus superior al de los niños con unas nuevas responsabilidades que de alguna manera se relajan en estos momentos con esa impunidad que se les permite, volviendo momentáneamente a ser niños.

Especial interés presenta el capítulo sexto: *De los instrumentos musicales*. Se trata del único caso en el articulado de las sociedades mozeriles que hemos consultado en el que se trate en capítulo aparte el uso de los instrumentos musicales³². En él se detalla sobre todo específicamente el uso del tambor³³, ocasiones donde se pueden usar estos instrumentos y las sanciones a su uso indebido y deterioro. Para ello había un encargado para la custodia y conservación de dichos tambores, cuya obligación consistía en tenerlos siempre dispuestos para su uso, encargándose de la reparación si había algún deterioro, además, era cometido suyo el dar los toques acostumbrados para la celebración de sesiones: *Esta señal consiste en dar tres vueltas seguidas a la iglesia parroquial tocando el tambor a continuación bajará sin cesar de tocar por el Alto de la Calle hasta el ermita del Santo Cristo dando una vuelta a la misma y volviendo hasta la iglesia sin cesar de tocar* (artículo 6). El uso del tambor como señal o aviso aparece también en estatutos de otras *sociedades* y es un claro ejemplo de funcionalidad específica opuesta a la claramente musical en su uso como instrumento acompañante en rondas y bailes. Así en los estatutos de la *Sociedad de Camporredondo* dice el capítulo 5 (art. 18): *Para asistir a los juntas, tanto ordinarias como extraordinarias, serán avisados con 12 horas de anticipación, citando hora a que ha de dar principio el acto; además la caja y demás instrumentos que posea la sociedad darán una vuelta al pueblo, pasando lista a su terminación, imponiendo castigo a que sin causa justificada deje de asistir*. En Prioro se especifican, además, diferencias en los toques para distintos tipos de convocatorias y aparte de la atrás reflejada en el artículo 6 encontramos, en el siguiente, la relativa a sesiones extraordinarias³⁴: *Cuando se da el caso señalado en el artículo 6º del capítulo 4º además del toque indicado en el artículo anterior se termina dando otras vueltas a la iglesia como se había comenzado*. O en el siguiente (artículo 8)

³¹ Citado en: ZABALA, Antonio; Hnos. CASQUERO HERRERO: *Prioro, cuna de la trashumancia*. Oiartzun, Sendoa, 2001, pág. 87.

³² Hablando de las *Sociedades de mozos* en la Rioja y más concretamente sobre el ingreso en las mismas (peseta de mozo) aporta el siguiente dato curioso: “En Muro de Cameros, el que quería *entrar mozo* tenía que aprender previamente a tocar un instrumento musical, con el objeto de que todos los mozos estuvieran capacitados para amenizar el baile y pudieran turnarse en esta tarea.” JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit, pág. 106.

³³ Es el instrumento por excelencia en las rondas en muchos lugares. Gonzalo Pérez Trascasa con relación a la provincia de Burgos dice lo siguiente: “(...) también nos encontramos con instrumentos de percusión que trazan el cauce rítmico en los cantos rondeños. El “tambor de los mozos”, instrumento exclusivamente masculino, aparece prácticamente en toda la geografía provincial y tanto sirvió para reclamar la atención del pueblo para los bandos, como para acompañamiento de rondas y bailes en el noroeste de la provincia.” MANZANO ALONSO, Miguel: Op. cit, vol. I, pág. 289.

³⁴ A las que se refiere el artículo 6º del capítulo 4º. Dicho artículo dice: [...] *si alguna vez el presidente de la reunión juzga necesaria la presencia de todos para resolver algún asunto de vital importancia deberán asistir todos sin excepción*.

sobre derechos: *Cuando se toque a sesión para disfrutar de algún derecho se tocará de la misma forma pero dando una sola vuelta tanto a la iglesia como a la ermita.* De esta manera no sólo los mozos tenían conocimiento con antelación de las diferentes sesiones, evitando faltas con la consiguiente multa, sino que el propio vecindario quedaba avisado de las diferentes actuaciones de la juventud y, por ejemplo, si había una ronda preparaban los agasajos con tiempo o se les daba cierta impunidad la noche que ordeñaban furtivamente el ganado caprino, sabiendo que a la mañana siguiente no tendrían leche muchos animales.

Aparte del cuidado de los instrumentos y de los tipos de señales de las convocatorias, se especifica el uso de los mismos en diferentes ocasiones y así, el artículo 9 dice: *Es también obligación del encargado del tambor tocar siempre honores a cualquier personaje como asunto de la reunión.* Y el artículo 11 dice: *Debiéndose tocar los tambores no sólo en los casos que se cita en los artículos anteriores sino también para los bailes, rondas, bodas y casos análogos y teniendo el encargado obligación de tocar en estos casos últimos se ha de tener en cuenta lo siguiente: 1º.- Que sólo cuando el baile se celebre en el Alto de la Calle podrá cualquier mozo individualmente sacar el tambor. 2º. – Que en las demás ocasiones será preciso reclamar el tambor al menos cinco miembros de la Reunión.* Por último, el artículo 13 dice: *Nunca podrán ser llevados los tambores a las hilas haciendo excepción a favor de los quintos durante los ocho días anteriores a su presentación a filas estos pueden sacar el tambor más usado en los referidos días aunque no lleguen al número de cinco.*

La regulación en el uso de los tambores de esta forma evita que la juventud pueda excederse, como causar excesivos alborotos con los instrumentos o interferir en el buen funcionamiento de algunas prácticas comunitarias, y al contrario, colaborar positivamente, como al dar toques a personajes señalados o acompañar en bailes y bodas.

No hemos hallado ningún dato en referencia a la época de origen de la *Reunión de Prioro*. Hablando del caso de Camporredondo Rodríguez Pascual sostiene que esta Sociedad tiene en su origen la cofradía de San Esteban de carácter cívico-religioso, formada por mozos a cuyo cargo corría la organización de las principales fiestas de la localidad. Los abusos de la mocedad y el “ejercicio efectivo de su poder simbólico asociado al día de San Esteban” fue objeto de severas críticas por parte de las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, e hizo que estas cofradías fuesen desapareciendo paulatinamente. Aparte, durante el siglo XVIII las cofradías o hermandades sufren una gran crisis consecuencia de la secularización reinante, y esto provocó la desaparición de muchas, mientras que otras se convirtieron, sobre todo durante el siglo XIX, en asociaciones civiles de carácter laico. Esto se puede constatar en la *Sociedad de mozos* en la portada de dicho reglamento que: *es continuación del anterior que viene rigiendo de fecha inmemorial*, por lo que posiblemente su reglamento “no fue el de la sociedad, sino el de la cofradía que la precedió.”³⁵. Además, aparte de algunos cargos (como el mayordomo de Santa Águeda), entre sus deberes incluidos en el articulado, se citan algunos más propios de las cofradías religiosas “como voltear las campanas, llevar las insignias durante las procesiones, ayudar al preste, poner las cruces del calvario..., así como otros de carácter social o asistencial, peculiares de las hermandades históricas.”³⁶

Apoyándonos en esta hipótesis y tomándola con cautela, podemos presuponer que en Prioro la *Reunión de mozos* tuviera también su origen en alguna cofradía moceril de tipo religioso, algo más que posible dada especial religiosidad de sus habitantes y la

³⁵ RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco: Op. cit., pág. 257.

³⁶ RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco: Op. cit., pág. 257.

importante presencia de estas hermandades en dicha comunidad. No en vano, en la actualidad, son cinco las cofradías que perviven: la de la *Santa Vera Cruz*, la de las *Ánimas*, la del *Santísimo*, la de la *Virgen* y la del *Socorro*.

Como hemos indicado al inicio de este apartado son muy pocos los datos, en general, que se disponen sobre las *Sociedades de mozos*. Sobre su existencia y distribución geográfica los únicos datos que hemos localizado son los que aporta Jociles Rubio en una zona relativamente amplia de La Rioja: “Con vistas a indagar sobre la existencia o no de sociedades de mozos en la región, recogí información respecto a sesenta municipios (el 34% del total) pertenecientes tanto al Valle como a la Sierra. Esta información revela que las sociedades de mozos se han concentrado en la zona serrana, hallándose también algunas en el área de transición entre el llano y la montaña.”³⁷ Esta distribución preferente en las áreas de montaña podemos asociarla inicialmente, a falta de documentación sobre otras regiones que pueda corroborar esta tendencia, a las condiciones específicas del medio, más hostil, con mayor aislamiento o peor comunicación, que se traduce en términos generales en poblaciones más reducidas por una tendencia a una economía de subsistencia con escasos excedentes de producción. En el caso de Priero con un sistema de tendencia autárquica, la estrecha colaboración entre los miembros de la comunidad se hacía necesaria para la supervivencia, sobre todo ante situaciones de eventual agravamiento o mayor dificultad en las condiciones de vida. No es de extrañar, entonces, que el grupo que forman los jóvenes solteros tuviera también una forma de asociación más unitaria y apareciesen organizados en *Ayuntamientos de mozos*, algo que garantizaba una mejor colaboración entre aquellos y con el conjunto de la comunidad. En el caso opuesto, en las localidades que no poseían estas Sociedades, los jóvenes se organizaban de forma espontánea en *cuadrillas*³⁸. Estas cuadrillas las constituían grupos de amigos, de *quintadas*, que proporcionalmente a la complejidad de las poblaciones correspondían también a diferentes barrios y estratos sociales. La competencia entre estos grupos era mucho mayor, hasta el caso –como el que exponía Olmeda– de producirse verdaderas batallas campales y la prohibición en algunos casos de las propias rondas. Mientras que en las poblaciones con *Sociedad de mozos*, aunque éstos también se agrupaban de forma particular también en cuadrillas de amigos, los reglamentos, que ejercían un control sobre el conjunto de los jóvenes y las severas sanciones a su incumplimiento impedían dichos enfrentamientos y propiciaban una mayor unidad.

Por otra parte, indica Jociles Rubio, que pocas son las *Sociedades* que subsisten hoy en La Rioja y únicamente todavía se las puede hallar en poblaciones como Muro de Cameros, Cabezón de Cameros, Mansilla o Canales de la Sierra. Esto tal vez se puede hacer extensible a la mayor parte de los pueblos de la geografía española, pues en un primer acercamiento y de forma somera, hemos visto que en la actualidad son pocas las localidades que todavía posean –o se hayan recuperado tras su desaparición– las *sociedades de mozos* y las que lo hacen presentan una pervivencia simbólica con algún acto aislado en las fiestas patronales. Una de las causas más importantes es la falta de jóvenes residentes todo el año debido a la despoblación del medio rural. Al perder su razón de ser ya no presentan una participación tan importante en los eventos propios de la juventud y de la propia comunidad, que ahora se centran en verano, y sobre todo, su

³⁷ JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit, pág. 103.

³⁸ Jociles Rubio, aparte de exponer en un cuadro diferencias entre las *cuadrillas* y las *sociedades* de mozos, explica que las cuadrillas son la forma de organización más frecuente entre la juventud, pero suelen preexistir a esa etapa de la vida e incluso puede pervivir en la madurez o toda la vida, experimentando cambios (en su estructura, organización, número de miembros y actividades propias) en cada fase vital. Ibidem, pág. 102.

funcionamiento ya no es independiente, pues ha desaparecido gran parte su forma de financiación tradicional con muchas prácticas a las que estaban asociadas (todo tipo de rondas petitorias, los donativos en las bodas de novios y padrinos, de homenajeados, de hermandades religiosas de casados, el pago de “la peseta de mozo” o de multas impuestas, entre otras) y son únicamente ayuntamientos los que se hacen cargo de sus cuentas, pero también de organizar y programar sus actividades, de tal manera que son más bien *peñas* festeras que acogen tanto a mozos como a mozas³⁹, que asociaciones independientes que funcionen todo el año. En algunos casos se han recuperado (simbólicamente) tras su desaparición o incluso se han reinventado⁴⁰.

Sobre el caso de Prioro, hemos podido consultar la última lista con los integrantes de la *Reunión* de 1978, en poder del archivo municipal⁴¹. Encontramos en dicha lista un total de 92 mozos con edades comprendidas entre los 17 y los 34 años, de los que sólo uno ingresó con la edad mínima, 17 años, mientras que la mayor parte se encontraban en edades comprendidas entre los 22 y los 33 años, cuya mayor cantidad corresponde a 9 mozos con 30 años. Esto pone de manifiesto que, el efecto que dicha despoblación causada por la emigración a las zonas urbanas, tuvo como resultado la desaparición de la propia *Reunión* por falta de mozos. Además, hay que tener en cuenta que en la propia *Ordenanza* en su articulado, a no ser que se cambie, aparte de la propia financiación y patrocinio municipal⁴², impide fórmulas que se adapten a la nueva situación de la población, puesto que, por ejemplo, en el capítulo 2 (artículo 11) dice: *los mozos que hayan de residir fuera de pueblo más de cuarenta días seguidos no podrán desempeñar cargo alguno en la junta directiva*.

Hemos visto la importancia de las *Sociedades de mozos* a través del caso de Prioro y su comparación con otros, no sólo en cuanto a las costumbres, especialmente en lo relativo a las rondas, sino para el conjunto de la comunidad en múltiples tareas. En el equilibrio del “dar y recibir” las rondas tienen una gran importancia, pues una parte significativa de lo recibido se materializa por medio de éstas, constituyendo también un acto simbólico que propiciatorio del equilibrio entre los jóvenes y los “casados” o “vecinos”, el grupo jerárquicamente superior, algo necesario para el buen funcionamiento de la comunidad. Sin embargo son muchas las cuestiones que quedan sin resolver –orígenes, áreas de incidencia, diferencias, etc.-o son simplemente esbozadas o a modo de hipótesis de trabajo, habiendo sobre estas asociaciones escasez de aportaciones realizadas. Todavía es menor la información sobre otras sociedades y de suma importancia también en relación con las rondas, como es el caso de las sociedades de niños, con sus ayuntamientos y cargos municipales emulado a los de los mozos con

³⁹ Jociles Rubio, hablando sobre la costumbre de poner *el ramo* en La Rioja, dice: (...) salvo en Muro y en Cabezón, los ayuntamientos de mozos ya no existen, los jóvenes que en la actualidad se responsabilizan de él no están organizados internamente o pertenecen a una *peña* festera que acoge en su seno tanto a chicos como a chicas.” JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit, pág. 158.

⁴⁰ Consultando las páginas *web* de muchos ayuntamientos se pueden obtener cantidad de datos sobre sus fiestas en la actualidad y sobre las asociaciones que poseen, como se han conservado, modificado o reinventado. Por citar algún ejemplo, sólo en Madrid, en la página de Cercedilla se indica, en relación con la romería de septiembre: “En estas fechas son dignas de mencionar las Sociedades del pueblo: La *Sociedad de Mozos* (creada en 1914 y llamada originalmente *Sociedad del Toro*), la *Sociedad de Mozas* (creada en 1975) y la *Sociedad de Casados* (fundada en 1930).” <http://www.geocities.com/cibercercedilla>, 12-1-07. O en la del ayuntamiento de El Molar: “Especializados en los famosos y conocidos MAYOS, una *cofradía de mozos*, a la que tenían acceso todas las personas que lo deseaban, previo pago de una ronda y ya formaban parte de ellos, bailaban sin parar en las fiestas del primer día del mes de mayo, y aún hoy continúan la tradición de ese emblemático día (...)” <http://www.elmolar.org>, 12-1-07.

⁴¹ Junto a la propia *Ordenanza* sin número o signatura de referencia.

⁴² Tenemos constancia de que ha habido intentos de recuperación de la *Reunión* por parte del ayuntamiento, pero hasta la fecha sin éxito

la diferencia de que podía haber hasta uno para niños y otro para niñas, como en la población riojana de Ajamil, sobre la que Jociés Rubio cita la existencia de ayuntamiento de niños o otro de niñas con cargos idénticos: *alcalde* y *alcaldesa*, máxima autoridad; el *secretario* y *secretaria*, que apuntaban en una libreta los nombres de los donantes y el tipo de éstas; el *tesorero* y *tesorera*, que guardaban el dinero de las donaciones; el *juez* y *jueza*, que ponen orden en los encuentros de niños y niñas, y por eso ese cargo no existe en los mozos; el *alguacil* y *alguacila*, que llamaban a las puertas en las rondas; *el de la santa* y *la de la santa*, que portaban una imagen religiosa; y *el de la cesta* y *la de la cesta* que llevaban las dádivas⁴³. Pero el menor tratamiento e información lo encontramos en relación a las asociaciones femeninas, especialmente de mozas, con escasas referencias que al menos dan fe de su existencia. Aunque en algunos casos incluso se pueden considerar sólo existentes con motivo de la participación en actos o festividades religiosas⁴⁴ y pudieran tenerse como una actividad mucho más pasiva en relación con la de la juventud masculina en una sociedad marcadamente androcéntrica, sin embargo, encontramos noticias de actividades paralelas a las de los mozos. Por ejemplo, García Matos hablando sobre Montejo de la Sierra, indica que son bastante frecuentes los agrupamientos de mozas en sociedades y cofradías, realizando igualmente rondas petitorias, y más concretamente, en dicha población, la *sociedad de mozas* se rige por dos *mayordomas*, elegidas anualmente, que son las encargadas de dirigir sus actividades, especialmente las rondas y las meriendas con lo obtenido en éstas, también con canciones propias en sus peticiones⁴⁵.

⁴³. JOCILES RUBIO, María Isabel: Op. cit, pág. 89.

⁴⁴ Como es el caso que Lizarazu cita sobre las *mozas del ramo* en la provincia de Guadalajara con rondas para pedir “la cera”. LIZARAZU DE MESA, María Asunción: *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*, tomo I, págs. 85-86.

⁴⁵ “Pónense en marcha y se acercan a las puertas de cada vecino, advirtiéndolo reticentes en la canción que cantan: *El señor va por la calle / con el tintineo en la mano
apuntando la limosna / que los vecinos le han dado*”. GARCÍA MATOS, Manuel: Op. cit., vol. I, pág. XXI.